ABDULLAH IBRAHIM

عبد الله إبراهيم

الأرشيف السرديّ

الأحلام، العنف، السخرية





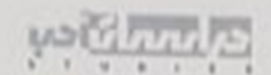
الأرشيف السردي: الأحلام، العنف، السخرية/ دراسات ـ أدب
د. عبد الله إبراهيم/ مؤلف من العراق
الطبعة الأولى: 2019



المؤسسة العربية للدراسات والنشر
المركز الرئيسي:
المصيطبة، شارع ميشال ابي شهلا، متفرع من جسر سليم سلام
مفرق الجامعة اللبنانية الدولية LIU ، بناية النجوم، مقابل ابراج بيروت
ص. ب 11-5460 ، الرمز البريدي 1107-2190 ، بيروت، لبنان
هاتفاكس 707891/2 1 961+
e-mail: mkpublishing@terra.net.lb
info@airpbooks.com
التوزيع في الأردن:
دار الفارس للنشر والتوزيع
ص. ب 9157 ، عمّان 11191 الأردن،
هاتف 5605431 6 962+ / 5605432 6 962+ هاتفاكس 4631229 6 962+
موقع الدار الإلكتروني: www.airpbooks.com

تصميم الغلاف والإشراف الفني:
® عمّان، هاتف 95297109 7 962+
لوحة الغلاف: فلاديمير كوش/ روسيا
الصف الضوئي: المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت، لبنان
التنفيذ الطباعي: ديمو برس/ بيروت، لبنان

ISBN 978-614-486-033-8



عبد الله إبراهيم

الأرشيف السرديّ

الأحلام، العنف، السخرية



عبد اللّه إبراهيم

الأرشيف السردي

- الأحلام، العنف، السخرية -

مقدّمة

خالفتُ في هذا الكتاب ما درجتُ عليه في مؤلّفاتي النقدية السابقة؛ فقد وجدت الظاهرة السردية تستوعب قضايا دنيوية شائكة، فتحوّر فيها، وتعدّل، وتكيّف، بل تتلاعب بجوهرها، وتخاتل في تفاصيلها، فتخلع عليها شروطها بدل أن تمْتثل لـمعاييرها، فترتقي بها من كونها موضوعات مرجعية إلى أحداث سردية، وهو استئثار محمود بأحداث بدا وكأنّها خارج اهتمام تلك الظاهرة. وقصدي من ذلك لفت الاهتمام إلى التداخل، والتفاعل، والتماهي؛ بهدف الانتصار للتخييل الذي يعيد تملّك أحداث الواقع، وينفثها سردا من بنات الخيال، ومع ذلك، فليس من بين مقاصدي الاحتفاء بظفر موضوعات السرد، وقهر موضوعات الواقع، ولا الثناء على الظاهرة السردية في حملها القضايا الشائكة، وأرشفتها، بل الاحتفاء بما تأتّى من الصِّلة بينهما؛ قصدتُ بذلك الكتلة السردية التي تميّزت هويتها في كونها نسيجا متخيّلا اتصل بأحداثه وانفصل عنها في وقت واحد. ولعلّ التفاعل بين السرد وسيلةً وموضوعاته غايةً، ظلّ مثار اهتمام الدراسات السردية، ولَم يُبتّ فيه إلى يوم الناس هذا، وكلّما توهّم الـمرء أنه قائل فيه قوله الأخير، تبيّن له أنّ القول الفصل ما زال بعيد الـمنال، وهذا من ثراء الظاهرة السردية، وليس من عجز الباحثين فيها، فالإرجاء فيها خير من البتّ.

وفي ضوء ذلك جعلتُ السرد، في هذا الكتاب، طبقة عُليا لـما رأيت من قضايا شكّلت قاعدته الأرشيفية التي اكتسب بها هويته السردية، ولـم أغفل الأصل الـمرجعي لتلك القضايا، ولا تقاعست عن الـخوض فيها، فالكتاب

غاص فيها لا لذاتها باعتبارها ظواهر ضاربة في عمق الفكر النفسي، والاجتماعي، والأدبي؛ بل لأنها من مغذّيات الظاهرة السردية، وقد اتخذتْ لبوسا مجازيا، وهي تندرج في العوالم الافتراضية التي أنشاها السرد؛ ومن ذلك الأحلام التي جعلتها موازية للتخيّلات السردية، فلا السرد، ولا الحلم، يستنسخان أحداث الواقع، بل يذهبان إلى ما وراء ذلك في ضرب من الأرشفة المجازية والرمزية، فعالم السرد يمكن تخيّله كما هو عالم الأحلام، ولعلّهما يدعمان تصوّرا طريفا عن الحياة يخالف إيقاعها المعتاد، ويؤكّدان صلتهما بها من دون أن يكونا صدى مباشرا لأحداثها. بل إن الحلم والسرد يساعدان المرء في إعادة اكتشاف نفسه، وتعيين موقعه الصحيح في الحياة.

كما وجدت في الوجه السردي للعنف معادلا تمثيليّا للعنف المرجعي الذي يتغذّى من منابع نفسية أو دينية أو اجتماعية، لكنّه يستجمع عبرته المؤثّرة بالسرد، ويستوعب ما تناثر منه بحبكة تخلع عليه أمثولة تحذيرية للأفراد والأمم، ومن ذلك العنف الذاتي الذي يتّخذ صورة الانتحار، فلا يجعل من الآخر موضوعا له، بل الذات نفسها. من الصحيح أنّ قتل النفس واقعة لا سبيل إلى إنكارها، لكنّ تكاثر رواياتها، واختلاف زوايا النظر إليها، والغموض الذي يلفّها، والظرف الاستثنائي لوقوعها، كل ذلك يرتفع بها إلى رتبة الحدث السردي المؤرشف للأحوال النفسية والاجتماعية التي يكون عليها المنتحر وقت اتخاذه قرار الموت الاختياري. تنطمر الواقعة تحت ركام من الاحتمالات والتأويلات، فتفلت من الوصف الدقيق لها في لحظة وقوعها، فلا تتأكد إلا بالسياق الحاضن لها، لا بحقيقة الفعلة الفريدة التي يمتنع تكرارها.

وختمت بما أراه تأكيدا لوظيفة السرد في مخالطته بموضوعاته؛ أي مفارقة الواقع بالسخرية منه، والضحك عليه، والاستهزاء به، وما يتأدّى عن ذلك من أمر خطير تمثّل في جعل التصديق بأحداث السرد أكثر أهمية من التصديق بأحداث الواقع. تقوم السخرية على ركيزتي المفارقة والمحاكاة. تفضح

المفارقة التناقض بين الأفعال والظواهر، وتهتك المحاكاة خفايا السلوك البشري بالازدراء والاستخفاف. وبخلط الاثنتين يرتسم موقف سردي شديد الإثارة يوثّق صورا مجازية لأحوال الإنسان في حياته الفردية والجماعية، كالحيرة، والعجز، والفوضى، والخوف، والبخل، والحمق، والجنون، وفيها تنقلب الأدوار، فتتبادل الطبائع مواقعها، وتغيّر السجايا أماكنها، ما يبعث البهجة والارتياح، فتكون السخرية أرشيفا لحقائق الحياة، وقد جرى التلاعب بصورها، وتحويل أشكالها، وتحميلها معاني غير التي كانت عليها في أصلها.

لقد اشتبك السرد بالأحلام والعنف والسخرية، اشتباكا كليّا، حتى ليظنّ المتلقّي، وهو يغوص في الأرشيف السردي، أن إحلالا وقع في الوظائف الابتدائية بين الطرفين، وأنّ تبادلا جرى فيما بينهما جرّاء العدول المتواصل عن قضايا العالم المرجعي صوب العالم الافتراضي، ويشكّل ذلك العدول لبّ الظاهرة السردية، فكما أنّ الحلم عَتَبة من عتبات اليقظة، فكذلك السرد في وظيفته التمثيلية، وكما أنّ العنف انزياح عن سلام في مجتمعات متضامنة بحكم الأعراف، والتقاليد، والقوانين، فكذلك السرد في إلمامه بما هو فوق الواقع المعيش. ولعل السخرية بركائزها من هزل، وتهتّك، وظَرف، وفكاهة، ومجون تدفع بالواقع إلى الوراء، وتستحدث واقعا متخيّلا تجعل التصديق به هو الاحتمال الممكن. وتخلع الوساطة التي يقوم بها الحالم، أو المُعنّف، أو الساخر، على المجتمع السردي سمته الأدبية، فلا نعود بإزاء أشخاص وأحداث، بل أمام حبكات تلمّ ما تفرّق من عناصر مشتّتة في إطار عالم سردي موازٍ للعالم المرجعي.

ولا يستقيم أمر هذا الكتاب –الذي انبثق من أحشاء أحد فصول كتابي «أعراف الكتابة السردية»– إن لم أعرّج على ما أقصده بـ«الأرشيف السردي»، أي السرد بوصفه ذاكرة حافظة للأحلام، والعنف، والسخرية، ففي زعمي لا تقوم للسرد قائمة جديرة بالتقدير من دون تحويل الأفكار والأحداث

إلى أشكال سردية مترابطة؛ فالسرد، بصورهِ اللفظية والصورية والإيمائية، هو الوسيلة المثلى لتنظيم الأحداث المتناثرة في خطاب قابل للإدراك، والفهم، والتأويل، ولأجل ذلك يلجأ إلى أمرين: انتقاء الوقائع الدالّة التي يقيم عليها بنيانه، واصطناع الحبكة الناظمة لها؛ فهو يصطفي الأحداث الداعمة لقواعد لعالم الافتراضي إما بالاستعارة المتخيّلة وإما بالابتكار الذهني، ويقترح بؤرة تتماسك فيها أحداث ذلك العالم، وذلك هو التحبيك الذي يدرج في إطار واحد وقائع يتعذّر سبكها في العالم المرجعي. وبهذا المفهوم يكون السرد أرشيفا حافظا للأحداث حفظا ينتقل بها من مستوى الفناء إلى مستوى البقاء. ولا مغالاة في هذا القول، ولا إسراف في الادّعاء؛ فتعاقب الأحداث في تيار الزمن لا يوفّر لها ثباتا، ولا يتيح لها رسوخا، وحده السرد هو القادر على حفظها، وصونها، ولذلك يعُدّ الحلم، والعنف، والضحك من مقوّمات الهوية الإنسانية الحيّة؛ فالأرشيف السردي بهذا المعنى كناية عن السجل المجازي الحامل لمضامين الذاكرة الإنسانية.

ويتخطّى مفهوم «الأرشيف السردي» الدلالة المكانية للأرشيف بوصفه مستودعا للوثائق إلى اعتباره مستودعا للمتخيّلات، وعلاقة المتلقّي بمحتوى هذا الأرشيف تقوم على التفاوض الذي يبدأ بالوصف، ويمرّ بالتحليل، وينتهي بالتأويل، ومن أجل الولوج إليه يحتاج المتلقّي إلى الأخذ بأعراف السرد، ومراعاة شروط التلقّي، ويتفطّن إلى العلامات، والإشارات، واللوائح التي تحيل المادة السردية إلى حقبتها التاريخية، وبيئتها الاجتماعية، وسياقها الثقافي.

إسطنبول، أبريل، 2019

الفصل الأول

السرد والأحلام

1. السرد وأحلام اليقظة

ما حدث أن كتب مؤلّف روايةً وهو نائم، لا تُكتب الروايات ومؤلّفوها نِيام، ولكن حدث كثيرا أن حلم الروائيون بمشاهد، أو أحداث، أو وقائع، فدسّوها في تضاعيف رواياتهم؛ فالروايات مملوءة بالأحلام، ولكنها أحلام يقظة، يكتبونها وهم في حال من الصحو كاملة؛ وما التخييل السردي إلا حلم يقظة تجري أحداثه على الضفاف القصيّة للواقع، أو فيما وراء تلك الضفاف، في بعض الأحيان؛ ذلك أن العالم الافتراضي الذي يتولّى السرد أمر بنائه في الرواية يماثل العالم الذي تصطنعه الأحلام عند الإنسان، فليس ثمة حقيقة فيه، بل نسيج من تهيؤات مركّبة استعارها الروائي من حصيلة تجاربه، ومواقفه، وخبراته، وتخيّلاته، وحذق في صنعها، فبنى منها عالما مناظرا لعالم اليقظة، وكما قال «باشلار» فالخيال هو «ملكة تشكيل صور تُجاوز الواقع»[1]؛ ففي السرد يتجاوز الروائي العالم الذي يعيش فيه إلى عالم متخيّل، على غرار ما يقوم به الحالم، وهو يطوف في عالم الأحلام.

وكما أنّ عالم الأحلام ليس انتساخا للعالم الواقعي، فليس من غايات السرد استنساخ ذلك العالم، بل تجاوزه إلى تركيب عالم متخيّل يتيح الفرصة لوجود مجتمع سردي يقبل به المتلقّي، ويراه ممكن التحقّق في عالمه، على سبيل الافتراض؛ فالمقايسة بين العالمين المتخيّل والواقعي لا يقصد بها المطابقة الحقيقية بينهما، بل المماثلة الاحتمالية التي

تقترح للسرد وظيفة تثري فهم المتلقّي للواقع، لكنها تدفع به إلى إثراء تخيّلاته، وتفتح له أبواب المتعة والبهجة، وهو أمر أكده «فلليني» في اعتباره الأحلام تعبيرا مجازيا عن الواقع، يستعين بالرموز، وليس المقولات، فتتولّى تمثيله بالأفعال والصور، لا اختزاله بالأفكار والتأملات «الأحلام هي لغة مؤلّفة من الصور. لا شيء أصدق من حلم؛ لأنّ الأحلام تقاوم التفسير الواضح، فهي تستخدم الرموز بدلا من المفاهيم»[2]؛ بل تقترح ترتيبا لأحداث الحياة يختلف عن ترتيب الواقع لها، وقد استعار «بورخيس» من «شوبنهاور» وجه الشبه والاختلاف بين الحياة والأحلام بقوله «إنّ الحياة والأحلام صفحات تنتمي إلى الكتاب نفسه، كلّما قرأنا الصفحات بانتظام، كان معنى ذلك أننا نحيا، لكن حينما نتصفّحها من غير تسلسل وانتظام، فمعنى ذلك أنّنا نحلم»[3].

ولا يجوز تسفيه قيمة الأحلام، والانتقاص من شأن وظائفها الترويحية، والإنعاشية، والتعبيرية، فهي، كما قال «نوفاليس» تبعث المسرّة في النفوس؛ لأنها «تقينا من رتابة الحياة، وتحرّرنا ببهجة ألعابها من الجديّة»[4]؛ فبإزاء الابتئاس الذي تخلعه الحصافة على حياة الإنسان تتولّى الأحلام إشاعة الغِبطة، فمن غاياتها تبديد التبرّم، وإشاعة الحبور في النفس، وإنما هذا وجه من وجوه وظائفها؛ فقد تنطق بالهواجس القلقة، وتبوح بالكوابيس الثقيلة، فتفقد الحالم قوة الحركة، وتسلبه إرادته، فيعتريه عجز عن القيام بشيء في حال كونه مريضا، أو مرهقا، أو قلقا، أو خائفا، وتلك هي الجواثيم التي تُطبق على الحالم، وتكبّله، وتحول دون حركته؛ ذلك أن «الشخص المهموم يعاني في نفسه صراعا عنيفا، إنه يعاني ثقل الهمّ من جهة، وهو يفكّر في طرد الهمّ من الجهة الأخرى؛ فإذا نام وخَفتَ لديه صوت العقل الواعي، انتهز الهمّ الفرصة، وأخذ يجول ويصول بأسلحته الرمزية التي قد توقظ النائم صارخا مرعوبا»[5]. وبعبارة إجمالية بديلة، ليست الأحلام ظاهرة نفسية خرساء، بكماء، عجماء، فهي تنطق بلسان رمزي له شفراته الخاصة به، كما للسرد

شفراته في استيعاب العالـم الـمرجعي، وفي تمثيله، فهي الأرشيف الـحافظ للتقلّبات النفسية والذهنية بعد أن وقع تحويرها، وتغيير مظاهرها.

من الصحيح أنّ الشخص، سواء أكان يقظا أم حالـما، هو الوسيط بين العالـمين، ولكن لكلّ عالـم طابعه الذي يميزه عن سواه، فمن الـمُحال أن يأتي الـحالـم بعالـمه، وهو يقظان، فما يراه حالـما هو العالـم إبان حلـمه، ويمتنع عليه التفكير في سواه، والـخيال السردي هو الوسيط للانتقال الـحرّ بين الاثنين، فبه يمكن بناء عالـم الـحلـم بشكل يوافق عالـم الواقع أو يختلف عنه، وعلى هذا، فالكتابة السردية من نتاج أحلام اليقظة؛ لأنها توسّع العالـم بإضافة عوالـم موازية له، كما يسعى الـحالـم إلى مدّ عالـمه إلى عوالـم أخرى، ولطالـما تزامن الـحلـم والسرد في تمثيل الأحوال الـخاصة والعامة، تمثيلا مجازيا، ولا غرابة في أنهما لسان حال الإنسان في طفولته، وصباه، وكهولته، وشيخوخته. ومع ذلك فلا يصحّ إطلاق الكلام على عواهنه، إذ من الصحيح أن الـحلـم والسرد، يومئان إلى رغبات الإنسان، ويوحيان بخواطره، لكن التعبير فيهما لا يتخذ مسارا مستقيما؛ فأحداث الـحلـم، كما هي أحداث السرد، تراوغ، وتخادع، وتوارب، فتكون أخيلة غامضة، أو تداعيات حرة لا ترتيب لها، فلا تفصح عن مقاصدها إلا بالتأويل.

تجعل الأحلام مساحة العالـم الذي يعيش الإنسان فيه أرحب، وباحتجابها ينقبض العالـم، وينكمش، ويضيق على بني البشر، وقد يصبح الـمرء إنسانا ببعد واحد لا يعرف غير عالـمه الضيّق الرتيب، فلا عجب أن اقترن الـحلـم بسعة الإدراك، والـحصافة، والفطنة، وكلها من سعة الأفق في التفكير والتدبير، فيما اقترنت أضداده بالـجهل، والـحمق، والرعونة، وكلها من شحّة الـمعرفة، ونقص الـخبرة؛ فالأحلام، في جوهرها، خروج على الإيقاع الرتيب للـحياة. وبحسب «شارل نوديه» فإنه «لا تُرسم خريطة العالـم الذي يمكن تخيّله إلا في الـمنامات، والعالـم الـمحسوس عالـم صغير إلى ما لا نهاية»[6]. وقد أصبح من الثابت، كما قال عالـم الاجتماع علي الوردي، أن

«الإنسان كثيرا ما يحلم بالشيء الذي يفكّر به، أو يتمنّاه في يقظته»[7]، ولكن، كما هو الأمر في العوالم السردية، لا يصحّ اعتبار وقائع الرؤى وقائع حقيقية، ولا يجوز اتخاذها دليلا على شيء مؤكّد الحدوث.

يتسع عالم الأحلام باتساع الخيال، فيكون قابلا للاحتمالات كافّة، كونه نتاجا لما يخالج الإنسان من رغبات، وتفلّتا مما يحول دون ذلك من كوابح، ويمكن الترحّل فيه كيفما شاء الحالم، وقد انفلت من أسوار عالمه. وبما أنّ الحلم حالة يعزّ تحقيقها في اليقظة، كما هي، فقد ظهر الخيال السردي بديلا عنها، فذلك الخيال صانع لعوالم يمارس فيها الروائيون ما صعب تحقيقه في الأحلام. وليس من الخطأ القول بأنّ التخيّل السردي حلم يقظة حلّ بديلا عن حلم أصيل؛ قال فرويد «مَنْ يحلم أحلام يقظة يُخفي خيالاته بدقّة متناهية عن الآخرين؛ لأنه يشعر بأن هناك ما يدعوه للخجل»[8]. الخجل من الاعتراف بالخوف، أو اليأس، أو اللذة، أو الطمع، وكل ما هو مسكوت عليه قسرا في واقع يضيق بما يخطر للإنسان من رغبات وآمال. غير أن بلانشو صرّح في إحدى شذراته قائلا «ليس بوسعنا تذكّر الحلم، فإن حدث، فإنما يحدث عبر نسيان، لا علاقة له بالرقابة والكبت وحدهما. إننا نحلم بلا ذاكرة، حيث يصير أي حلم مؤقّت شذرة من استجابة لموت سحيق، يمحوه تكرير الرغبة. لا توقّف ولا انقطاع بين الحلم والرغبة»[9].

لم يفت فرويد أمر صلة أحلام اليقظة بالتخيلات السردية، فقد وقف عليه في بحث قصير له بعنوان «الشاعر والخيال» تطرّق فيه إلى الباعث المستتر في نفسي الحالم والمبدع، ووجده حافزا واحدا اكتسى لبوسين مختلفين بحسب عمر الشخص: لباس اللعب في الطفولة، ولباس التخيّل عند البلوغ، فتلك العملية لها صلة بالطفولة واللعب، وبالتعويض عنهما في حالة الكبار حيث يحلّ الخيال محلّ اللعب. وعلى غير عادة فرويد في الغوص العميق في القضايا التي يثيرها، فقد تعجّل في معالجته لهذا

الـموضوع، حتى أنّه أظهر شحوبا في العلاقات بين أحلام اليقظة والتخيلات السردية، وبخاصة ما يمكن أن تثيره الـمرجعية الـمشتركة لهما، وهي حقبة الطفولة، من حاجة إلى الإثراء، والتوسّع، والتوثيق، ولا يخفى على أحد أنّ علـم نفس الأعماق عند فرويد مؤصّل بحقبة الطفولة، وبرغباتها الـمكبوتة، الرغبات التي لاتني تبحث عن منفذ لها في الظهور بشكل أو بآخر.

استخدم فرويد كلـمة «الشاعر» أكثر من مرة، واستخدم إلى جانبها كلـمة «الروائي» غير أن محور حديثه كان التناظر القائم بين أحداث أحلام اليقظة وأحداث الأعمال الروائية، وما أثار اهتمامه السؤال عن مصدر الـمادة الـخام التي يستقي منها الروائي قوام روايته، ثم سرّ انفعال القارئ بها؛ فذهب إلى ما يعتقد أنه الكنز الذي ينهل منه الكاتب كلّ شيء، قصدت بذلك طفولته التي استقرّت فيها ذكرياته الدفينة، وكما يسرّ الطفل وهو يختلق عوالـم جميلة من الألعاب التي تبعث الـمتعة في نفسه، يسرّ الكاتب بتخيلاته التي يقوم بإنشائها لتشبع لديه رغبة الاستمتاع، على أنه ينبغي الانتباه إلى أنّ الطفل عند بلوغه يتوقّف عن اللعب، ولكنه لا يتنازل عن الـمتعة التي بذرتها الألعاب في نفسه في صغره، فتلك هي طبيعة النفس البشرية، فلا يتخلّى الـمرء عن ماضيه إنما يستبدله بشيء آخر، إنه يقوم باستبدال خامة من أحداث بخامة أخرى بديلة لها تؤدّي الوظيفة نفسها، فـ«الانسان البالغ لا يفعل شيئا آخر عندما يتوقّف عن اللعب سوى التخلّي عن الاعتماد على مشاريع واقعية، فبدلا من أن يلعب، فإنه يطلق العنان لـخياله، ويشيّد لنفسه قصورا وهمية، أي أنه يحقّق ما يسمّى بأحلام اليقظة».

وفي سياق ربط فرويد شخصية حالـم اليقظة بشخصية الـمبدع، فرّق بين ضربين من الـمبدعين، الضرب الأول هم الذين «يأخذون خاماتهم جاهزة مثل مؤلّفي الـملاحم والأعمال التراجيدية»، والضرب الثاني هم الذين «يختلقون خاماتهم بشكل حرّ». وترك الضرب الأول باعتبار وضوح مصدر

الـمادة الأدبية الـمستعارة فيه من التواريخ والأساطير، وانصبّ اهتمامه على النوع الثاني الذي يبتكر الأحداث بذاته، وخصّ من هؤلاء «كتّاب الروايات والقصص الطويلة والقصيرة الذين يجدون جمهورا واسعا من القارئات والقرّاء الـمعجبين» فعثر عند هؤلاء على شيء ملفت للاهتمام، فَهُم كلّهم لديهم أبطال يشغلون مركز الاهتمام في رواياتهم، ويبذلون جهدهم للاهتمام بالشخصيات الرئيسة، فيدافعون عنها، ويحمونها من الهلاك، إذ «لا يكون للرواية أي استمرار بدونها». وينبغي على البطل أن يكون حيّا إلى نهاية الرواية، فلا يصيبه الضرّ إلا ليقوّيه أمام الشدائد، واجتياز الصعاب، فهذا البطل قرين الـمؤلّف، وقناعه، فلا يجعل الـمؤلف بطله يذوق مرارة الـموت لأنه مرتبط بتخيلاته هو سواء ظهرت بين دفتي كتاب أو في حلم يقظة. ووجد فرويد الـمثال الأرفع الذي تتداخل فيه أحلام اليقظة بالتخيلات السردية في «الرواية النفسيّة» حيث يغوص الـمؤلّف في أعماق الشخصية، ويحاول استكشاف عوالـمها الداخلية، فيضع خواطره وتأملاته وأحلامه على لسانها، فتلك الشخصية هي قناع ناطق باسم الـمؤلف، وهي الـمعبّرة عن أفكاره ومشاعره، فتكون الـمساواة بين الـمبدع والحالـم هي مساواة بين الابداع وأحلام اليقظة[10]. يؤرشف الكاتب أحلام يقظته بما يكتبه من روايات.

وزاد فرويد، وهو يكشف تنوع أحلام اليقظة، في كشف أوجه التماثل بينها وبين التخيلات السردية، «تكون أحلام اليقظة بالغة التنوّع، ومصائرها متباينة، فمنها ما يُذر بعد وقت قصير ليستبدل بغيره، ومنها ما يحافَظ عليه ويطوّر بحيث يؤلّف قصصا طويلة، ويتكيّف مع تبدّلات ظروف الحياة. فهي تساير الزمن، فَيَسمُها بَميسمه الذي يشهد على أثر الوضع الـمستجدّ. وهي الـمادة الخام للإنتاج الشعري؛ فمؤلّف الأعمال التخيّلية يخلق، بما يدخله على أحلام يقظته من تحوير وتنكير واختصار، الـمواقفَ التي يضمّنها رواياته أو قصصه أو مسرحياته»[11]. وبما أنّ الرغبة هي التي تدفع بأحلام اليقظة، فما

تلبث تلك الأحلام جرّاء كبح الرغبات أن تصبح نوعا من «العادات النفسية»[12] يخلد فيها الإنسان إلى ضرب من التمنّيات المتخيّلة، أو الرغبات الاستيهامية، فتشبع لديه عوزا، ثم تتحوّل إلى عادة يواظب عليها؛ فحلم اليقظة ليس حلما أصيلا، بل شبه حلم يراوغ المرء في حال كربته أو في استرخائه، فهو من التهيّؤات تراود صاحبها في يقظته استجابة لرغبة مؤجّلة، أو للتعويض عن أمنية محالة، وتوهم بإشباع الحاجات المعطّلة، ويتحقّق الهدف منها في خلق انطباع عند الحالم بأنه بلغ غايته فيما كان محظورا عليه، أحلام اليقظة تأتي بديلا متخيّلا عن فعل يحجم عنه صاحبه لسبب ما، فينغمس في التخيلات جرّاء عجزه عن الإتيان به، فيما يطلقه اللاشعور في أحلام النوم.

فرّق «معجم علم النفس والتحليل النفسي» بين أحلام النوم وأحلام اليقظة من ناحية الحوافز، والوظائف، ففيما عدّ الأولى سلسلة من الهلاوس والتخيّلات التي تقع في أثناء النوم، وتختلف في تماسكها، وترتيبها المنطقي، بوصفها حيلة تلجأ لها النفس لإشباع رغبة لاشعورية مكبوتة، عدّ الثانية استسلاما لتخيّلات يتوهّم الحالم نفسه فيها تحقيق آماله، كأنه بذلك يتخطّى العقبات التي رمتها الحياة في طريقه. وإلى ذلك يختلفان في درجة ظهور الرغبات السريّة، فتكون مموّهة في أحلام النوم، فلا يعي الحالم أغلب دوافعها؛ لأنها ترتبط بلا شعوره؛ فالنوم يمنح اللاشعور فرصة أكبر للتعبير عن دوافعه المخفيّة، فتتدفّق مكبوتاته من دون انتظام، إذ يُطلق العنان للذاكرة للتفلّت من قيود الوعي، فتنفث ذخيرتها المؤجّلة من غير رقيب، بينما ترتبط دوافع أحلام اليقظة بالشعور، فتبدو معقولة؛ لأنها تشبع دوافع محسوسة عند صاحبها[13].

على أنه ينبغي الإقرار، مرّة بعد مرّة، بعدم جواز مطابقة عالم الواقع مع عالم الحلم، فهما مختلفان في المبنى، وأحيانا في المعنى، ولا تقع الأحداث فيهما بالترتيب ذاته، ولا تظهر الشخصيات فيهما بالطريقة عينها،

وأزمنتهما مختلفة؛ يكون الزمن في العالـم الأول خاضعا لترتيب منطقي، كما يتراءى ذلك للإنسان في حياته اليومية، فيما يغيب التنظيم عن العالـم الثاني، وتتداخل الأحداث بحسب ترتيب مرتبط بشروط الـحلـم، وحالة الـحالـم، ولا فائدة من بحث يروم الـمطابقة الكاملة بين العالـمين، فلكل منهما شروطه التي بها يتشكّل قوامه، وكل منهما موجود طبقا للشخص اليقظان في الأول، أو الـحالـم في الثاني؛ لأن «الـمرء حين يحلـم بالعالـم، فإن هذا العالـم، موجود كما يحلـم به»[14]، فليس ثمة وجود معياري لعالـم الـحلم حينما يضاهى بعالـم الواقع، فهو ثمرة «الوعي الـحُلـمي» عند الـحالـم، وقد تدفّقت الأشياء كلّها، وخرجت عن سيطرته العقلية، وخبراته العملية، ولعلّها تقترب من الترتيب السردي لأحداث الرواية، حيث لا تتوافق مع أحداث الواقع، فتختطّ لنفسها أعرافا ترتبط بالـحالة التخيّلية عند الكاتب، وقدراته الابتكارية التي تمتنع عن الوصف الدقيق.

شُغل فرويد بكيفية استيلاد الأحلام بعد تكوّن أمشاجها في النفس، وتعقّب تلك العملية النفسية الـمعقّدة التي تمتزج فيها بقايا الأحداث والذكريات بالرغبات اللاشعورية الـمكبوته، فقال «كيما تتوصّل إلى توليد حلـم، فلا بدّ من تعاون رغبة، هي على الدوام تقريبا لا شعورية. وهذه الرغبة تمثّل القوة الـمحرّكة الضرورية لتشكيل الـحلـم، بينما تقدّم له بقايا النهار مادته»[15]. وقد ندب «باختين» نفسه لاستخلاص طبيعة الـمادة الـحلـمية عند فرويد، الذي ميّز بين عنصرين في الـحلـم: محتواه الظاهر، أي صوره الـمستعارة من الانطباعات النهارية التي يسهل ذكرها، وأفكاره الكامنة خشية من الوعي التي تحتجب خلف صوره الـمرئية. ولبلوغ الأفكار الـمستترة وراء الصور اقترح فرويد منهجية التداعي الحر، وفيها ينصبّ الاهتمام على صور الـحلـم لبلوغ محتواه، وذلك باستقبال ما يخطر على بال الـحالـم من أفكار. غير أن ذلك يقابل بمقاومة من الوعي، ويثير ضروبا كثيرة من الـممانعة التي لا تريد لـمعاني الصور الانكشاف، ولبلوغ التأويل الأقرب للـحلـم ينبغي

قهر تلك الـممانعة، والوصول إلى موضع الأفكار الـمتوارية، فما يظهر للحالـم من مقاومة في استعادة حلـمه هي الرقابة التي جعلت الـمحتوى الـحقيقي للحلـم يمتنع على الـحالـم. وبهزم أشكال الـمقاومة، فإن صور الأفكار تصبح متاحة، وهي عند فرويد رغبة جنسية طفولية مموّهة، وما تلك الصور إلا تمثيلات بديلة لـمواضيع الرغبة الـمكبوتة. ويجب صهر عدة صور تمثيلية في إطار صورة مؤتلفة كبيرة، وتغذيتها بصور وسيطة تربط ما هو مكبوت من أفكار وتجارب بما هو ظاهر من صور مرئية. وفي هذا، فإن قوانين تشكيل الأحلام، وكيفية تأويلها مماثلة لقوانين تشكيل الأساطير باعتبارها حلما جماعيا يقظا[16].

لا خلاف على ثراء الـمادة الـحلـمية التي استقاها فرويد من الأساطير، والـخرافات، والـمرويات السردية، لكن الـخلاف هو حول عدم تفريقه بشكل مقصود بين هذه الأحلام وتلك التي استخلصها من أحلامه وأحلام مرضاه، وإخضاع الأولى لقواعد الثانية في محاولة لـخلع السمة العلـمية على تهيؤات متخيّلة خلدت إليها شخصيات افتراضية في سياقات خاصة بالأعمال الأدبية. إن الـجذر الأدبي والثقافي لأعمال فرويد سابق على الـجذر العلـمي الذي لـم ينم إلا بعد أن أثرته الدراسات النفسية، وما زال مشوبا بكثير من الشكوك. وسوف أكتفي بمثال دالّ على ذلك أعقبه بالوقوف على تحليل فرويد للأحلام في الأعمال السردية: يكشف الكتاب التأسيسي في حقل تأويل الأحلام، قصدتُ به كتاب فرويد الذي حمل الاسم نفسه عن ملحمة سردية من الأحداث التي تهيأ لفرويد التقاطها من بطون الكتب، وفيه أدرج أحلامه الشخصية، وكثير منها حدث بإيحاء من مشاهد قرأها في كتب محبّبة لديه، أو تخيّلات ليلية متداخلة عن حياته الشخصية والعائلية في فيينّا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فجاء الكتاب مدوّنة شخصية خُلع عليها الـمظهر العلـمي. وخير من أستعينُ به لوصف ذلك الأمر هو «إليزابيث رودينسكو» الباحثة التي اختصّت في تاريخ التحليل النفسي،

وسبرت أغواره، وتعقّبت تطوره، وخصّت فرويد بسيرة معمّقة فصّلت فيها القول عنه بالاعتماد على أرشيفه الذي انتهى في أمريكا، ومعظم وثائقه يُسلط الضوء عليها لأول مرة، ويعنينا ما له صلة بكتابه عن الأحلام، وما يتراءى لنا من صلة قوية له بالآثار السردية.

قدّم كتاب «تأويل الأحلام» تمثيلا لأفكار فرويد في النصف الأول من حياته، وبنشره في عام 1900م وكأنه قصد إلى ربط عمله بميلاد قرن جديد على أنقاض ماض ما عاد يسعف أحدا في تقديره، فجاء الكتاب أشبه ما يكون بسيرة ذاتية اتّخذت لبوس التحليل النفسي لكي توارب عن الإفصاح عن مرجعياتها المتّصلة بالحياة الشخصية لفرويد. وبحسب حفريات رودينسكو، فإن فرويد خلال عمله على جمع مادة الكتاب «كان معتادا على استهلاك المخدّرات، ولذلك استسرسل بسهولة مع نشاطات كبيرة ليلية، فبدأ يكتب يوميات عن خواطره وتخيّلاته، وغالبا ما كان يرى أحلاما بطريقة مشوّشة عن سفريات مستقبلية، وعن أصدقائه، وعن الحياة اليومية في فيينّا، وعن أمور تافهة أو على العكس عن أحداث هامّة متّصلة بالحياة، والغذاء، والحبّ، والموت، وعلاقات القرابة. وها هو على امتداد رحلاته الليلية يهاجم أنداده ومنافسيه، ويعرّض نفسه لمجازفات، ويعيش من جديد مشاهد من طفولته، ويحلم بأنه موجود في قلب مدينة من الأطلال، تسكنها تماثيل، أو أعمدة، أو بيوت مطمورة تحت التراب، وهو يتجوّل في شوارعها الصغيرة ضائعا في المتاهة الأركيولوجية لرغباته الآثمة. كان يحلم بلغات كثيرة، فيخترع رموزا، ويُسقط على نفسه شخصيات أدبية، مجتازا الأنهار، أو مسترسلا في جولات هائلة داخل متاحف أوروبية، ليتأمّل لوحات الرسّامين المفضّلين لديه. وفي أحلامه كان يستعرض مؤلّفات الثقافة الغربية، ويستشهد بأسماء مدن، وأماكن، أو بعلماء مشهورين، أو مغمورين. وبهذه الحال شرع بكتابة المؤلّف الذي كان يزعم أنه به يؤسّس نظريته حول النفس»[17].

هذا مدخل مهم لوضع كتاب فرويد في السياق المناسب له؛ فخلال تطوافه الليلي، ومدوّناته الشخصية كان يلازم «الكوميديا الإلهية»، وما فيها من مشاهد العقاب والثواب، ومنها كان يستوحى ما ظهر له من أعداء فيرميهم في نار جهنم عقابا لهم على أفعالهم المسيئة له، وبهذه الطريقة جمع مئة وستين حلما: نحو خمسين من أحلامه، وقرابة سبعين منقولة عن أقارب له، وما تبّقى استلّها من تضاعيف الكتب المفضّلة لديه؛ «لكي يؤلّف قصيدة هائلة من الشعر المُرسل أبياتها مسكونة بأحلام وخواطر من كلّ صنف ولون»، وبهذا اكتمل الكتاب الذي شُغل به لخمس سنوات تقريبا. وبعد نحو عقد من الزمان على نشره، اعترف فرويد بأن كتابه كان «قطعة من تحليلي الذاتي لنفسي، ومن ردّة فعلي على الموت، وعلى أبي؛ الدراما الأكثر إيلاما في حياة الإنسان». وباسترساله في سبر أغواره حاكى دانتي في «الكوميديا الإلهية» أو أوليس في «الأوديسة». ما خطر لفرويد أنه يؤلّف كتابا يثبت به فرضية علمية عن الأحلام، بل قاده الانكباب على أحلامه إلى ذلك الهدف، فخلال عمله «تكوّن لديه الوعي بأنه في طريقه إلى أن يُبدع، تقريبا على غير علم منه، كتابا من أهم ما كُتب، وهو كتاب أخذه إلى غايات مظلمة في أعماق لا شعوره المتوقّد في أوج فورانه». ولا عجب أن قدّم لكتابه ببيت شعر لفرجيل حرّك «المؤشرات الكبرى في قصة حياته». ومع ذلك، فإنه «لو كان كتب الكتاب كقصيدة رائعة، ما كان ليتيح أن يفرض مقابلة جديدة للنفس البشرية. ولهذا السبب، فإن فرويد، مع اعتماده على ذلك التأليف أسلوبا خاصا يمكن أن يتناسق مع رومانسية حياة الحلم، فقد ارتبط، أيضا، بأن يجعل منه منشورا نظريا وعياديا فيه قوة وحداثة لا مثيل لهما»[18].

اتّبع فرويد في متن كتابه أسلوبا سرديا قام على التداعي الحر «أي الإصغاء لما يعبّر الحالم عنه مُفسحا المجال الحرّ لأفكاره من دون تمييز. ضمن هذا المنظور، يكفّ الحلم أن يكون مقولة محنّطة ليصبح سردا روائيا،

عملا في حركة دائمة، تعبيرا حقيقيا أو مشوّها، أو تحت مراقبة رغبة مكبوتة، والـمطلوب فكّ شيفرتها، وفهم دلالتها، وقد ميّز فرويد، في تفسيره لأنماط التحليل، بين مضمون ظاهر-حكاية الـحلـم من طرف الـحالـم الـمستيقظ- ومضـمون مطمور يتمّ وضعه تدريجيا في دائرة الضوء بفضل آلية التداعي. وثمة عمليتان كبيرتان ترسمان هيكليّة بلاغة الـحلـم: عملية الإزاحة، التي تقوم بالتغيّر عن طريق زحلقة العناصر الأهم في الـمضمون الـمطمور، وعملية التكثيف، التي تقوم بدمج أفكار عديدة في ضوء ذلك الـمضمون للوصول إلى خلق صورة واحدة في الـمضمون الظاهر»[19]. لا خلاف يُذكر بين الأحلام والسرد، ولا بين فرويد وناقد السرد، فضلا عن امتثالهما لشروط الـمناهج السياقية التي تتولّى كشف الترابط بين الأحلام والنصوص السردية، وبين الـمرجعيات الاجتماعية والثقافية والنفسية الـحاضنة لهما. ولكن فرويد لـم يقبل لنفسه أن يكون ناقدا يغوص في رؤى متنوعة بل أراد أن يكون عالـما يستخلص ظواهر مرضية من حالـمين عصابيين.

كشفت سيرة كتاب «تأويل الأحلام» طبيعة هويته السردية، وصار من الـمعلوم أنّ هويته العلـمية تعثرت إلى ما بعد عقود من صدوره حينما شاع تلقّيه في إطار مرجعية التحليل النفسي، ولـم يجنِ فرويد منه تقديرا يُذكر في الأوساط العلـمية، كما كان يتوقّع له من «رواج منقطع النظير»؛ فراح يعدّل فيه، ويغيّر طوال ثلاثين سنة، ومع ذلك قابله الـمجتمع العلـمي بعزوف ظاهر حتى أن فرويد نفسه استغرب، بعد قرابة عشرة أعوام من صدوره، من «صمت الأموات الذي قوبل به كتابه»، وعبّر عن شكوى مرّة من أنّ «عمله لـم يؤخذ بعين الاعتبار»، فقد بيع منه سبعون نسخة عن كل عام من الأعوام الثمانية الأولى من نشره. وعلى غير ما أبداه الـمجتمع العلـمي من ضآلة اهتمام به، تلقّفه الـمجتمع الأدبي، ففيه حقّق الكتاب لفرويد «الـمكان البارز الذي هو من حقّه في تاريخ الفكر الغربي»[20].

بحث فرويد في العواطف البشرية كالـحب، والكره، والطموح، والطمع،

والغيرة، والحسد، وهي عواطف كانت من قبل مثار اهتمام الأدباء دون سواهم، لكنه جعلها موضوعا للسبر العلمي الذي خاض فيه، وذلك يفسّر السبب وراء الاحتفاء الذي قوبلت به أفكاره من طرف الفنانين والأدباء فيما عزف عنها علماء النفس[21]. المجتمع الأدبي، وليس المجتمع العلمي، هو الذي خلع على كتاب فرويد أهميته في تأويل الأحلام. ولا يراد بهذا التفصيل نزع القيمة عن كتاب «تأويل الأحلام»، فليس لهذه الغاية أقصد بل أردت كشف الأرضية المشتركة للأحلام والسرد، بالوقوف على المثال الأبرز من كتب تأويل الأحلام في العصر الحديث، ولعلّه يكون من رواد التأويل حينما صرف عنايته على تأويل مادة الأحلام، والوقوف على محفّزاتها، ووظائفها، كما فعل أنداده من نقّاد السرد في علاقتهم بالظاهرة السردية، ولا يخفى التناظر فيما بينهما.

بعد سنوات قليلة من صدور «تأويل الأحلام» خصّ فرويد الأحلام في الأعمال السردية بكتيّب صغير هو «الهذيان والأحلام في الفن» أصدره في عام 1907 وهو بكامله عن رواية قصيرة بعنوان «غراديفا: فانتازيا بومبيّة» لمؤلفها «ويلهلم جنسن»[22]، وفي كتيّبه جنى فرويد ثمار تأويله للأحلام التي اقترحها في سفره الكبير، فبعد أن حلّ ألغاز الأحلام كما ادّعى، دفعه الفضول لأن يحلّ «الأحلام التي لم تُحلم قطّ، أي تلك التي يعزوها الروائيون إلى أبطالهم الخياليين»[23]. وهذا مدخل جديد جازف فيه للانتقال من مستوى تحليل أحلام الشخصيات البشرية إلى مستوى تحليل أحلام الشخصيات السردية. وأوّل ما قرّر أنّ الروائيين «حين يجعلون الأبطال الذين أبدعتهم مخيّلاتهم يحلمون، يتقيّدون بالتجربة اليومية التي تدلّ على أن تفكير الناس وانفعالاتهم يستمران في الأحلام، ولا يكون لهم هدف غير أن يصوروا، من خلال أحلام أبطالهم، حالاتهم النفسيّة»، وكانت غايته الاكتفاء بإبانة «كيف تختلج النفس النائمة استجابة للانفعالات التي تلبث فيها فعّالة كبقايا من حياة النهار»[24].

ومع أنّ فرويد انتقل بموضوع بحثه من أحلام شخصيات حقيقية إلى أحلام شخصيات خيالية، بحسب ما صرّح به، لكنه لم يغيّر لا من طريقة التحليل، ولا من طريقة التأويل، اللتين استخلصهما من تجاربه في دراسة أحلام الفئة الأولى، فقد رأى في الأحلام السردية قناعا لرغبات المؤلّفين المكبوتة، وليس من نتاج البنيات السردية للنصوص الأدبية، وبهذا يكون أرغم أحلام السرد على الامتثال لما استخلصه من قواعد خاصة بأحلام كان قد عالجها في كتابه الشامل، فلا عجب أن أفرد معظم صفحات كتابه الجديد للطرق التي استخلصها من عمله معالجا نفسيا، وبحث عما يدعمها من أحلام في رواية «غراديفا». وبدل أن يختار موقع الناقد الأدبي الذي يستضيف نصا أدبيا، ويحاوره، ويتوغل فيه، أصرّ على احتلال موقع المحلّل النفسي المنكبّ على تشريح حالة عصابية، فراح يستجوب شخصا مصابا بالهذيان، هو بطل الرواية «نوربرت هانولد»، ثم يستدرجه إلى مجاله، ويرغمه على البوح بما يريد، وينتهي بأن يعالج هذيانه طبقا للوصفة التي دونها حول العصابيين الذين أبلّوا من عللهم على يديه «حين تتراخى قبضة الإكراه التي كانت تفرضها عليهم أفكارهم الهاذية بفضل اكتشافهم للمكبوت الذي يختفي وراء هذه الأفكار، فما أن يفهموا حتى يأتوا بأنفسهم بحلول للألغاز الأخيرة والرئيسة لحالتهم الغريبة، ولا تلبث أن تسطع الحقيقة كاملة كما لو في أعقاب انفجار مباغت»[25].

سرّ فرويد كثيرا لأنه عثر على دليل مضاف للأدلّة التي في حوزته عن مرضى حقيقيين، وليس شخصيات سردية من بنات الخيال، فقد خلع على تصرفات بطل الرواية معظم ما استعمله من مصطلحات علم النفس التي درج على الاستعانة بها في بحوثه، مثل، الكبت، والهذيان، والاستيهام، واللاشعور، والقلق، والاندفاع العاطفي، والحافز الشبقي، والوسواس، والهستيريا، وغيرها، فجعله مريضا من مرضاه، وبدأ يعالجه من دائه العضال كما عالج العصابيين من قبل، وقد صرّح بذلك «سبق لمؤلّف هذه الدراسة

أن سلّط الضوء على مفهوم النزاع النفسي وانشراط الأعراض المرضية بالتسويات بين التيارين النفسيين المتناحرين، وذلك من خلال حالات مرضية درسها فعلا وعالجها طبّيا بنفسه بطرائق مشابهة لتلك التي أمكن له أن يطبقها على شخصية نوربرت هانولد التي هي من اختراع الروائي»(26). دهش فرويد، باعتباره مختصا بدراسة الاضطرابات النفسية، حينما تبيّن له أن مؤلّف الرواية خلص إلى النتائج التي كان هو قد توصل إليها قبل عشر سنوات، فهذا يدلّ على «أن الروائي جعل أساس عمله ذلك العلم الجديد الذي كان المؤلّف قد خيّل إليه أنه اكتشفه من مصادر الملاحظة الطبية»(27)، ولأنه لا يحسب أن شريكا سرديا يمكن أن يقترح حلولا على طبيب نفسي، أو يعرض حلولا لها صلة بالنفس الإنسانية، إلا إذا مرّ من خلال موشوره الطبي، فلم يجد مفرّا من تطبيق القواعد المشروحة في كتابه «تأويل الاحلام» على أحلام بطل رواية غراديفا.

بالغ فرويد في اعتبار رواية غراديفا نسخا للواقع النفسي لمرضى الهذيان، وعاب على الكاتب نعت روايته بـ«الفتنازيا»؛ لأنه بهذا النعت «نكص جهارا عن كل محاولة لتشخيص مطابق للواقع. والحال أن تمثيلاته مطابقة للحقيقة إلى حدّ ما كنّا معه لنعترض عليه فيما لو جعل عنوان غراديفا دراسة سيكولوجية»(28). صدر احتجاج فرويد على وصف الرواية بأنها «فنتازيا» لها صلة باستيهامات رجل عن امرأة على خلفية من أحداث التاريخ الروماني في مدينة «بومبي» التي طمرها بركان «فيزوف» بحممه حوالي نهاية القرن الميلادي الأول، ولم يبق منها غير حطام عثر عليه في القرن الثامن عشر، فجعل الروائي من تلك المدينة الأثرية مسرحا افتراضيا لأحداث الرواية، فإليها قصد هانولد ليتحقق من مضمون حلمه؛ فيكون الروائي، بحسب خلاصة فرويد قد «قام بدراسة طب نفسانية لا غبار عليها، ومطابقة لتصورنا عن الحياة النفسية، فقد روى لنا تاريخ مرض نفسي وشفائه، كما لو أنه يريدنا أن نفهم بعض المبادئ الأساسية لعلم النفس المرضي. وإنه

لأمر يبعث على الدهشة أن يتمكّن روائي من انجاز مثل هذه الـمهمة»[29].

من الصحيح أن فرويد انطلق في أول كتابه من اعتبار الرواية عملا من أعمال الـخيال، لكنه انتهى إلى النظر إليها بوصفها وثيقة نفسية تؤكد على صواب استنتاجاته التي توصل إليها قبل كتابة الرواية، ولأنه وجدها تعبّر عما شغل به، فقد أجرى عليها ما يجريه على مرضى الهذيان «غايتنا أن نطبق عليها الـمصطلحات التقنية لعِلْمنا»[30]. قدم فرويد عرضا مستفيضا لأحداث الرواية، وحلّل الرؤى التي وردت فيها، لكنه استطرد في البحث عن الـموائمة بين أفعال بطل الرواية في حياته وفي أحلامه من جهة، وأفعال وأحلام الشخصيات العصابية في الواقع من جهة ثانية، وبذلك أراد أن يجعل من أحلام شخصية افتراضية سندا داعما لـما استخلصه من ظواهر نفسية في الأحلام.

ظلّ شاغل الأحلام حاضرا في ذهن فرويد، فبعد خمس عشرة سنة من صدور كتاب «تأويل الأحلام» عاود إثارة موضوع الـحلم بطريقة هي أقرب للأدب منها إلى العلـم، فعلى غرار أفلاطون في محاوراته دوّن فرويد خمسا ثلاثين محاضرة عن التحليل النفسي، فألقى الثماني والعشرين الأولى منها في أحد مدرجات عيادة الطب النفسي في جامعة فيينا في الفصلين الدراسيين 1915–1916، و1916–1917، حيث أفرد للأحلام من بينها إحدى عشرة محاضرة عرض فيها لنظرية الـحلـم، ورموزه، وتفسيره، ووظيفته، ثم عاود تحديث أفكاره بعد خمس عشرة سنة أخرى من ذلك التاريخ، فدوّن سبع محاضرات جديدة، لـم يتسنّ له إلقاؤها، وذلك في عام 1932، وأفرد اثنتين منها لإعادة النظر في تلك النظرية، وبذلك استأثرت الأحلام بثلاث عشرة محاضرة بين محاضراته التي دبّجها بأسلوب أدبي رفيع.

لـم يغب عن بالي حينما اطلعت على محاضرات فرويد مراعاتها سياق الـمحاورات الأفلاطونية في الأسلوب، والصيغة، والعدد، وفيها يخاطب فرويد مستمعيه في مدرج الـجامعة بالطريقة التي حاور فيها سقراط محاوريه قبل

أكثر من ألفي سنة في ربوع أثينا. لستّ أشكّ في قوة الإلهام التي تركتها محاورات أفلاطون في نفوس قرّائها عبر التاريخ- وأنا منهم- وأخذها بصيغ الحوار الشفوي الذي يصوغ به سقراط أفكاره، ويستفزّ جهلهم لاستدراج أفكارهم، وشدّ انتباههم إليه، وهو الأسلوب نفسه الذي أخذ به فرويد في محاضراته، بفارق وحيد هو أننا نعثر على ردود أفعال جمهور فرويد من صيغ الاستئناف، والاستدراك، وتفصيل المجمل، وإجمال المفصّل، بصيغ المخاطبة الجمعية التي التزم بها في سائر محاضراته التي ارتجل بعضها، ثم دوّنت بعد إلقائها، ودوّن معظمها وألقاها كما هي، فيما عمد أفلاطون على إبراز صوت محاوري سقراط، بالأسئلة والأجوبة التي يراد بها تأطير أفكار المعلّم، وهو يخوض في توليد أفكاره جاعلا منهم ذريعة للنطق بما يريد. وفي الحالتين لا نكاد نسمع إلا صوت سقراط وصوت فرويد وهما يفصّلان القول في أفكار على غاية من التشعّب، والتوسّع، والأهمية. ولست أشكّ في أن محاورات أفلاطون هي التي ألهمت فرويد محاضراته، فركّبها على غرارها، ونحا منحاها، وأزيد في القول إن المحاورات والمحاضرات، بمركزية المتحدّث، وتبعيّة المخاطبين، وبالحوارات الاستقصائية، والتفصيلات الثقافية جاءتا أقرب للأدب منهما للفلسفة وعلم النفس، وقد غرف كلاهما من المورثات الثقافية والأدبية غرفا أضفى على ما كتبا سمات الأدب الذي يخاطب العقل قبل الوجدان، لما فيه تحقيق ونبش واستنتاج[31].

ما الذي حاور به فرويد طلاب علم النفس في جامعة فيينا عن الأحلام بعد عقد ونصف من نشر كتابه العمدة عن الأحلام؟ قرر فرويد أن الحلم «عرض عصابي» فيكون موضوعا للتحليل النفسي، ثم توسّع في كيفية تأويل الأحلام، وبيان ظاهرها، وأفكارها الكامنة، فالحلم في جملته «يؤلّف بديلا محرّفا لحدث لا شعوري» ومهمّة تأويله «اكتشاف هذا اللاشعور». وتطرّق لرقابة الحلم التي تحرف مساره، ثم الرمزية الكامنة فيه التي تسهم في زيادة تحريفه، وانتقل إلى دراسة الحلم بوصفه وسيلة لتحقيق الرغبات، وحذر من

العثور على الرغبات الكامنة في الأحلام بسهولة؛ لأن الرغبات تتعرّض للتحريف، ولا تعبر عن غايتها مباشرة، وإلى ذلك فرغبات الأحلام المحرّفة هي «رغبات محرّمة، ملجومة من قبل الرقابة». وختم بتأكيده على الوشائج التي تربط الأحلام بالأمراض العصابية، فدراسة الحلم عنده هي «مدخل إلى دراسة الأعصبة»[32].

ثم جعل فرويد من محاضراته التكميلية السبع امتدادا لمحاضراته الأولى، وليس الغاية منها أن تحلّ محلها، غير أنه صرّح برغبته في عرض أفكاره ذاتها بثوب جديد جراء التعمّق في البحث الذي قام به خلال عقد ونصف، فهذه المجموعة «تحتوي على مراجعات ناقدة» فلا عجب أن وسم المحاضرة الأولى فيها بعنوان «إعادة نظر في نظرية الأحلام»؛ لأن هذه النظرية «تشغل مكانا خاصا في تاريخ التحليل النفسي، بل هي نقطة تحوّل فيه؛ فقد انتقل التحليل بفضل نظرية الأحلام من مجرّد طريقة للعلاج النفسي إلى علم نفس يتناول الأعماق من الطبيعة البشرية». وراح يعرض المكاسب التي جنتها هذه النظرية، وما أثارته من ردود أفعال، فمهّد السياق لتطوير مفهومين كان أثارهما من قبل، هما «نصّ الحلم» و«الأفكار الكامنة للحلم»، فنصّ الحلم كالنصّ الأدبي ينتظم في إطار ظاهر من العناصر والأحداث، ويكاد يكون الحالم أشبه ما يكون بالمؤلّف، وقد يكون حلمه «حلما ملتئما ممهّد الصيغة حتى كأنّه قطعة أدبية، أو يكون ملتبسا مستغلقا حتى كأنّه نوع من الهتر(=الحمق والجنون). وقد يحتوي على عناصر سخيفة متناقضة، أو على نكات واستنتاجات رائعة في ظاهرها. وقد يبدو للحالم واضحا محدود المعالم، أو غامضا غير محدّد، وربما كانت صوره ناصعة قوية كأنّها ترى رأي العين، أو كانت شاحبة مبهمة كأنها السديم والضباب. وقد نجد أنواعا شتّى من السمات موزعة على الأجزاء المختلفة من الحلم نفسه. وأخيرا قد يكون الحلم مصطبغا بمسحة وجدانية قوية من اللذة أو الألم، أو بمسحة شبه فاترة[33].

ينبغي الالتفات إلى هذه السمات في الأحلام، وأخذها في الحسبان عند التأويل، وتكاد خطته في التحليل تطابق خطة الناقد في تحليل الآثار السردية -وإن نفى فرويد ذلك-فلكي ينجح المحلّل النفسي في عمله يلزم أن يتحرّر الحالم من الانطباع الذي خرج به من الحلم الظاهر، وأن يركز انتباهه على الأجزاء الفردية في محتواه، ثم يفصح عن الأشياء التي تتوارد على خاطره جزءا بعد جزء، وبخاصة «المستدعيات» التي تتبادر إلى ذهنه «حينما يتمثّل بعين العقل كل واحدة من هذه الأجزاء على حدة». وفي هذا يستجيب الحالم لإحدى الطرق الثلاث الآتية في ترتيب الأجزاء المكوّنة لحلمه، فإما الترتيب الزمني لعناصر الحلم كما يرويها الحالم للمحلّل، وهي الطريقة المأثورة، أو التفتيش في حلمه عن بقايا أحداث اليوم السابق على الحلم، فلا يكاد يخلو حلم من ذكرى، أو من إشارة إلى حادثة أو عدة حوادث، وقعت للحالم في اليوم السابق لحلمه، أو أن يقع الطلب من الحالم أن يبدأ بالحديث عن العناصر التي روّعته في الحلم، فهي الأثبت في ذاكرته. ومن المهم الأخذ في الاعتبار السياق الحاضن للحلم، والحوافز المحتملة له، وهي الخواطر التي يبوح بها الحالم من غير ترتيب ولا تنسيق، فهذه تمكّن المحلّل من الربط بين محتوى الحلم وحوافزه. وبهذه الطريقة يقع إخراج الحلم ثم تأويله، كما يقع وصف النصوص السردية وتأويلها. وجوهر ما يريد فرويد الوصول إليه: الأفكار المكبوتة التي بكبح النزعة المكبوتة لها تتحول إلى «مجموعة من صور حية، ومناظر بصرية»، وغالبا ما تحيل إلى رموز مطمورة في النفس وفي الذاكرة.

وقف فرويد من الأحلام بأشكالها الظاهرة أو بمقاصدها الرمزية الخفيّة وقفة الناقد بإزاء النصوص التي يستجمع عناصر تحليلها من سياقاتها الثقافية الخارجية، ومن أحوال مؤلفيها، ومن القرائن الدلالية في النصوص، فيستجمع هذه الموارد كلّها ليدفع بمضمون النص، ومقاصده، عبر الاستنطاق والتأويل، وهو ما انتهى إلى نظرية في الخطاب تقوم على ركيزتي «شكل

التعبير» و«محتوى التعبير». من الصحيح أن فرويد جعل من تحليل الأحلام تمهيدا لدراسة الأحوال العصابية، ما يشي بأنه رآها عرضا عصابيا، والراجح أنه أراد خلع السمة العلمية على التحليل لإثراء الدراسات النفسية التحليلية التي ارتادها بجسارة، لكن موقفه من الأحلام، وكيفية تأويلها يكاد يطابق موقف الناقد من النص الأدبي.

يبدو التماثل بين الأحلام والسرد مثيرا للاهتمام؛ وقد درج القول بأنه ليس من شأن الروائي محاكاة الواقع في روايته، ولا الامتثال للوائح الزمانية والمكانية الهادفة إلى رسم واقع عياني ملموس، إنما يبني، بتخيّلاته، معمارا سرديا متخيّلا يتجاوز به ذلك الواقع من ناحية المعنى والمبنى. وفي هذا المجاز الخصب الواقع فيما وراء العالم المرجعي يُنشئ السرد عوالمه، وعلى غرار ذلك تُنشئ الأحلام عوالمها على ضفاف عوالم اليقظة، فتتحرّر من سطوتها، وتتفلّت من بطشها، وإذ تتغلّب شذرات من الوعي على شذرات من اللاوعي في الأحلام فتبدو وقائعها شبه متماسكة، ما يعطي انطباعا بتجانس وقائع الحلم، وبعكس ذلك، فإنها تتصدّع، وتتفرّق، وتتحلّل، فلا تنحبكُ حول مركز، وتتمرّد على الإطار الناظم لها، وتصبح خليطا مبهما من الوقائع غير المتجانسة. وما عاد خافيا على أحد بأن أهم مكاسب الرواية الحديثة، عند جويس، وبروست، وفوكنر، تمرّدها على البناء التقليدي، فقد حلّ البناء المتداخل القائم على خليط من الوعي واللاوعي بأحداث العالم المتخيّل محلّ البناء المتعاقب المعتمد على الوصف الدقيق، والمشاهد السردية المتكاملة إبّان الحقبة التي شاعت فيها تأويلات فرويد عن الأحلام.

ونتج عن تراكم الأحلام في الكتابة السردية مدوّنة من الصعب الإحاطة بها، فشملت الآداب القديمة والحديثة، وتجاوز ذلك إلى أن كثيرا من أحداث السرد انبثقت من أحلام الشخصيات أو ارتبطت بها، وصار يلزم الوقوف على شيء من ذلك في محاولة لاستيعاب هذه الظاهرة، وتحليلها، بما يفيد السرد

والأحلام معا، وكان «غروس» قد تساءل: هل يولد جنس أدبي جديد عندما نغلق عيوننا؟ وهل يمكننا عدّ الأحلام المعيشة والمرويّة شكلا من أشكال الكتابة التلقائية؟ وهل يتحوّل بها اللاوعي إلى كاتب؟»، ثم وضَع جوابا «مما لاشكّ فيه أنه خلال الأحلام والكوابيس بوسعنا أن نسرد قصة حياة. إنّ كلّ قصة تنبع من عالم الأحلام تكون مأهولة بالاستعارات والخطابات المتناقضة، وفن العمارة، والرموز السرية، والوصف التفصيلي لصور متعذّرة التصنيف. القصة متقطّعة وحالة النعاس تقود إلى لحظات من الإلهام الحقيقي»[34]. ولعل السرد بما يختلقه من عوالم غريبة هو نظير الأحلام بما تبتكره من مشاهد متداخلة.

2. الأحلام باعتبارها صورا بصرية متخيّلة

اقترح التحليل النفسي مدخلا لتأويل الأحلام له صلة بالأعراض العصابية، والخواطر الهذيانية، واهتم بها باعتبارها صورا تحيل على موضوعات قابلة للتفسير «أدّت الخواطر المتعدّدة التي أنتجها الحالم إلى اكتشاف تركيب ذهني لم يعد يوصف بمجافاته للعقل أو اختلاطه، إنما هو على قدم المساواة بأي إنتاج ذهني آخر، تركيب ليس الحلم الظاهر فيه إلا ترجمة شائهة مُبْتَسرة غير مفهومة، ترجمة إلى صور بصرية في العادة. تلك الأفكار الكامنة في الحلم تنطوي على معنى الحلم، في حين كان ظاهر فحواها مجرّد إيهام، مجرّد واجهة، تفيد كنقطة يبدأ منها تداعي الخواطر لا التأويل»[35].

وكان أرسطو قد رأى بأن «معظم الأحلام تنشأ من مؤثرات حسيّة»، وفطن إلى أثر الميول، والعواطف، والأمزجة في تشكيلها، لكنه لم يقرّ بصدق مضامينها، فتحقّقُ مضمون الحلم لا يدل على صحة التكهّن بالغيب، كما قال به الفكر الديني، إنما يعود لأسباب أربعة، هي: عامل المصادفة بين ما يحلم به المرء، وما يتصادف حدوثه، وعامل الإيحاء الذي يدفع الحالم

ليحقّق ما حلُم به، وعامل الإحساس الـمضخّم، ومردّه الـخوف من أمر خطير ما يؤدّي إلى اضطرابه في أثناء النوم، فيجد له صدى في أحلامه، وعامل الاهتمام الـخاص، وسببه اهتمام الـحالـم بأحوال الـمعارف والأقرباء، ومداومته على التفكير بهم ما يتسلل إلى حلـمه[36]. نقد فرويد «الـحافز الـحسيّ» للأحلام الذي قال به أرسطو، فهو «قد يساعد على نشوء الأحلام، ولكنه لا يعيّن مضمونها، ولا يجدي نفعا في تفسير مغزاها»، واقترح بديلا مناظرا هو «الـحافز النفسي»، وقوامه «تحقيق الرغبة»، لكنه قيّد الأمر بمحدّدين: أولهما أنّ تحقيق الرغبة قد لا يظهر في الـحلم بشكل سافر، فالغالب أن يتّخذ مظهرا رمزيا، وثانيهما أنّ الـحلم لا يحقّق كل الرغبات التي يشعر بها الإنسان، بل يحقّق ما وقع كبته في أثناء يقظته، فيكون الـحلم تحقيق مقنّع لرغبة مكبوتة[37].

تدفع بِنَا هذه العلاقات الـمتداخلة بين الأحلام والسرد إلى القول بأن الصلة بينهما ظاهرة في أكثر من وجه، ففضلا عن حركية الأفعال والشخصيات داخل إطار الـحلم، وعلاوة على الـمشاهد الـمرئية التي تتداخل فيها الـخلفيات الزمانية والـمكانية لأحداث الـحلم، فالـحلم قرين التخيّل. وكان فرويد قد انطلق من فرضية اعتبار الأحلام «مفتاح تخيّلات»، وربطها بالرغبة، فالأحلام هي «أبواب تحقيق للرغبة»، ولكي يرسم حدود وظيفتها أطلق التداعي الـحر على عواهنه في الإخبار عنها؛ لأنه لـم يرد للـحلم أن يكون مقولة جامدة بل أراده «سردا روائيا»[38]. وقد كشف النبش الذي قامت به «روديسنكو» في الأرشيف أن فرويد إبان تدوين كتابه عن الأحلام كان «ميالا إلى سرد وقائع حياته مستعينا بالتخيّلات»[39]، فلا تكاد تنفصل الأحلام عن التخيّلات في كونهما انزياحا عن معيار الواقع.

أشرع هذا الاقتراح أبواب الاجتهاد في وصف وظائف الأحلام، بين من جارى فرويد في كونها تعبيرا عن مكبوتات تعود لـمرحلة مبكّرة من حياة الـحالـم، وبين من رآها تحايث زمن وقوعها، ومن الفئة الأخيرة «كالفن هول»

الذي درس عددا وافرا من الأحلام الخاصّة بحالم واحد، وأخذت طريقته في حسبانها معظم الخواص التي تتّصف بها الأحلام معتمدا في ذلك على مقارنة حلم بحلم آخر حتى تترابط أحلام الشخص فيما بينها، فتظهر صورة ذات معنى لأحلامه؛ إذا تلعب الأحلام دور المرجع التفسيري لكل حلم. ولم يكتف بذلك بل ذهب لاستقصاء الرموز القابعة في الأحلام، فهذه الرموز لها وظيفة ضرورية، وهي ليست خلع قناع على الحقيقة، كما قال فرويد؛ فالرموز القابعة في كل حلم تهدف للتعبير عن شيء ما، ولا يهدف وجودها لإخفائه، فعندما يحلم الفرد فإنما يقوم بالتفكير بطريقة تختلف عن تفكيره خلال اليقظة، وعلى هذا، فالحلم ليس إلا طريقة من طرق التفكير، فالتفكير خلال اليقظة يعبّر عن نفسه بالمفاهيم فيما تتحوّل هذه المفاهيم إلى صور مرئية، أي أنها تصبح تجسدا مرئيا لأفكار الحالم، وبهذا يكون التجسيد المرئي تعبيرا عن أفكار غير قابلة للرؤية.

ليس المحدّد الحقيقي لمعنى الرمز الموجود في الحلم شيئا ماديا، بل هو فكرة في عقل الشخص الحالم، ووظيفة الحلم هي التمثيل المرئي عمّا هو قابع في عقل الفرد، أي أنها تتولّى توضيح الأفكار بتحويلها إلى صور متخيّلة، وليس من وظائفها إخفاء الأفكار، وبعبارة أخرى فما تقوم به الأحلام هو محاولة ترجمة الأفكار إلى لغة مرئية، ولا فائدة في إنكار أنّ الحلم قد يمثل محاولة لتحقيق رغبة لم تتحقّق في عالم اليقظة، وهي رغبات لابثة في الوعي، وليست مكبوتة منذ عهد الطفولة، كما قال فرويد بذلك، فالحلم قد يعبّر عن مخاوف الفرد أو مشاكله أو بحثه عن حلول لهذه المشاكل، وهو ما يجد تعبيره في الأحلام[40]. وبغض النظر عمّا يبدو من تناقض بين ما قرر فرويد من كونها تعبيرا عن أحداث مبكرة، وفيما رأه هول من أنها معاصرة للأحداث التي تتولى تمثيلها، فلم يجرؤ أحد على إنكار وظيفتها المجازية في تمثيل أحوال الحالمين سواء أكانت رغبات دفينة تبحث عن أقنعة أم أفكارا تبحث عن صور تمثيلية مجازية.

وظيفة الحلم ابتكار صور متخيّلة لا ينظّمها نظام، ولا تعرف الحبك المترابط، وتفتقر للوحدة الموضوعية، وليس من غايتها حمل معنى مخصوص يصلح للاعتبار به، أو إقامة الحجّة على صوابه؛ لأنها وقائع متناثرة تتوالى دفعة واحدة، وتضع الحالم أمام حالة تفوق في قدرتها التعبيرية حالته يقظا، فقد تحلّلت من العلاقات السببية الرابطة بين وقائعها، وخضعت لضرب من العلاقات السردية التي لا تشترط أن تكون النتيجة لسبب ظاهر، ولا الفعل لغاية مقصودة، ويتداخل فيها الوعي باللاوعي، وقد تكون المشاهد السردية متقطّعة لا تندرج في سياق واضح، وتكون الأحداث متداخلة لا تمتثل لتعاقب يتدرّج بها من نقطة بدء إلى نقطة انتهاء، فقد انقضى زمن السرد الخطّي الملازم للحدث في تطوراته من البداية إلى النهاية. وكما أن بواعث السرد غامضة في حيثياتها كذلك هي بواعث الأحلام، وإذا كان السرد يتولّى تمثيل شذرات من تخيلات الكاتب، فالأحلام تقوم بتمثيل نتف من مخاوفه أو رغباته أو خواطره.

لم يغب ذلك عن بعض الباحثين في شأن العلاقة بين الخيال والحلم، فقد أشار «برغسون» إلى «أنّ منطق الخيال يشبه منطق الحلم، فهو حلم غير متروك لنزعة الهوى الفردي»[41]. ويمكن تأكيد تلك الصلة بما أشار إليه «فوكو» من «أن الحلم يخدع، إنه يقود إلى الغموض والالتباس، إنه وهمي، ولكنه ليس مخطئا»[42]، وهذه هي وظيفة التخييل السردي الذي يوارب في تمثيل الحقائق تمثيلا مجازيا بخلع غطاء كثيف على الحقائق بما يحيلها إلى حقائق سردية، وهو كالحلم لا يقطع الصلة بمرجعياته، بل يشتّتها، ويفرّقها، ويعيد تركيبها على سبيل التخييل، وهذه الاستراتيجية للحلم والخيال السردي تضعهما في مستوى شبه متماثل في عملية تمثيل الوقائع. وكان فرويد في سياق اهتمامه بكثير من الظواهر النفسيّة، قد تقدّم برأي حول الخيال، ومنه الخيال الأدبي، يمكن إيجاز فحواه بالآتي: ينبثق الخيال لإشباع غرائز لا يمكن الإفصاح عنها، فيكون وسيطا بين حالين هما

اللذة والواقع، وبذلك يتنزّل الـخيال في الـمنطقة الغامضة بينهما إبان عملية الانتقال من حال اللذة الـخاصة إلى حال الواقع الـموضوعي، فيربط بينهما على سبيل الـمجاز والترميز، فلا يجهر الـخيال بحقيقة، ولا يوثّق حدثا واقعا، بل وسيلته التلـميح لا التصريح، ومادته سرابية تنتمي إلى ذاتها، ولا تحيل إلى ما هو خارج عنها إلا بالتأويل الذي يقوم القارئ به. وللتعبير عن هذه الفكرة قال بأنّ «مملكة الـخيال ملجأ يؤسَّس إبان الانتقال الـمرير من مبدأ اللذة إلى مبدأ الواقع كي يقوم مقام إرضاء الغرائز التي ينبغي الإقلاع عنها في واقع الـحياة»[43].

وعلى غرار ما توصف به الكتابة السردية بأنها خروج على معيار مرجعي، فإن الأحلام تجاوز لـمعيار واقعي، فهي إمعان في التخيّل، ومبالغة فيه، وينبغي نزع التأملات عنها، وتحريرها من القيود الواقعية، وقد فرّق باشلار بين التأمّل والـحلـم، وهو تفريق كتابي يتّصل بالقدرة على سرد الثاني، وامتناع ذلك بالنسبة الأول «التأمّل الشارد، على عكس الـحلـم، لا يمكن سرده»[44]. تُكتب التأمّلات لكنها لا تُسرد، فهي خواطر فكرية لا عناصر سردية، ويمتنع إدراجها في شكل كتابي يعطيها مبنى قابلا للسرد، أما الأحلام فتتوفّر فيها معظم عناصر السرد، فيها الشخصيات، والأحداث، والأمكنة، والأزمنة، وفيها بنية حلـمية تشابه البنية السردية للكتابة الروائية، فلا عجب أن قال فرويد بأن «الـحلـم لغز مصوّر»[45]. لغز قابل للوصف، شأن النص السردي الغامض. غاية الـخيال في الـحياة إشباع نقص، وإرضاء عوز، وغايته في السرد الانفلات من الواقع، وتجاوزه إلى عالـم افتراضي يكون بديلا عنه؛ لأنه يتولّى مهمة تمثيله، أو تمثيل أجزاء متناثرة منه يصعب سبكها في إطار عقلي. وعودة إلى فرويد الذي قال بأن الكاتب، وهو يمارس الكتابة «ينسحب من واقع لا يرضي إلى دنيا الـخيال، لكنّه يعرف كيف يقفل منه راجعا ليجد له مقاما راسخا في الواقع»[46]، فتلك هي الإحالات التأويلية استنادا إلى القرائن الـمتناثرة في طيّات الأعمال السردية.

عالـج فـرويد الأدب على أنه تعبيـر عمّا هو مكبـوت في النفس، وانتهى إلى أن الآثار الأدبية «إشباع خيالي لرغبات لا شعورية شأنها شأن الأحلام». ولـم ينكر تأثيـر اليـقظة في إثارة الأحـلام، إنما أرجعـها إلى «اهتـمام لا ينفد بعالـم اليقظة»[47]؛ فكل حلـم هو «بناء نفسي ذو معنى يمكن الربط بينه وبين مشاغل الـحياة في موضع معلوم»؛ لأن مادة الأحـلام «تستمدّ جميعها من الـخبرة»[48]، ما يفسّر تقريظه لتعريف أرسطو للـحلـم بأنه «حياة عقلية في أثناء النوم»[49]. وإلى ذلك، فـقـد خطا خطوة أخـرى في الربط بين الأحـلام، وأحلام اليـقظة، والـخيـال السـردي في تحليله لقـصة «غـراديفـا» لـمؤلفـها «جنسين» فانتهى إلى القول «أن أحلام اليقظة يمكن تأويلها على نحو تأويل الأحلام الـحقيقية، وأن العمليات اللاشعورية الـمألوفة لنا في إنتاج «التداعي الـحر» تتمّ على النحو نفسه في عمليات التأليف الـخيالي»[50]. وعلى الرغم من ذلك، لا يجوز إزالة الفوارق بين أحداث الأحـلام وأحداث اليـقظة، ذلك «أن الأحلام قلّ أن تأخذ من حياة اليقظة ذكريات منظّمة، وإنما تأخذ قطوفا ينتـزعها الـحلـم من محيطها»[51]. وعلى شيء من هذا علّق «ريكور» بقوله: يتـمـثّل عـمل الـحلـم بتـبـديل الـمكان أو بتـحـريفـه، وذلك كـفـيل بخلع الـمشروعية على أعمال اللاشعور[52]، وذلك ما تقوم عليه الأعمال السردية، وتلك وظيفتها.

3. اليوتوبيا: قارّة الأحلام

تردّدت الأحلام في كثير من الأعمال السردية، وغزتها غزوا يتعذّر حصره إمـا لأثراء أحداثها، واستبطان شخصياتها، وإما للتعويض عما يتعذّر الـجهر به[53]. وفي ضـوء تعـاظم مـدوّنة الأحـلام الـمـبنيّـة على قـاعـدة التـخـيّل الـمضاعف، حيث يطوي التخيّلُ السردي في داخله تخيّلا حُلـميا، نكون بإزاء ظاهرة جديرة بالاهتمام، فيصحّ اعتبار الرواية حلـم يقظة تحفّزه «الغرائز السـردية»، وهي مجـمـوع البـواعث التي تدفع بالكاتب إلى الكتـابة، فـالرواية

تخيّلُ كاتب حالـم في حال من اليقظة الكاملة، وفيها قد تتظاهر الشخصيات بالرُّقاد، وربما يغالبهاً النعاس، أو يقهرها السُهاد، ولكن لا تغمض لها عين، ولا تعرف النوم، ولا تحلم، فذلك غشّ سردي كثير التكرار يلوذ به الكتّاب بالالتفاف على ما يمتنع الجهر به حينما تكون الشخصيات في حال يقظة، ومن ذلك الأحلام الجنسية، والدينية، والسياسية، وجملة الكوابيس التي يسهل العثور عليها في هذه الرواية أو تلك.

استأثرت الأحلام باهتمام الكتّاب، وبالغ بعضهم في ذلك، فجعلوها أكثر أهمية من أحداث الحياة التي تقع في حال اليقظة، قال ساراماغو» الأحلام هي التي تحافظ على دوران العالـم في فلكه»[54]. أما «هرمن هسه» فذهب إلى أنّ «الحلم بوابة محتوى الروح، وهذا المحتوى هو العالـم الذي نعيش فيه من دون زيادة أو نقصان»[55]. وحاكاهم في ذلك كثيرون؛ ففي كتابه الشائق «أحلام، أحلام» أسند الكاتب الإيطالي «أنطونيو تابوكي» أحلاما وفيرة لشخصيات عاشت في عصور مختلفة، فانتهى بفرويد، ورامبو، ولوركا، ومايا كوفسكي، وبيسوا، وتشيكوف، بعد أن تخيّل أحلاما لأبوليوس، ورابليه، وكولردج، وستيفنسن، ووصف تلك الأحلام بأنها تعويض عمّا ضاع من أحداث، واستعادة ما نُسي من وقائع، ولكنها «ليست إلا افتراضات بئيسة، أوهاما باهتة، ترميمات بعيدة الاحتمال»[56].

ابتكر «تابوكي» عشرين حلما مسندا لعشرين شخصية ذائعة الصيت شكّلت قوام الكتاب الذي تنقلب فيه الشخصيات الحقيقية إلى شخصيات حلمية، فترى نفسها في أحوال غير التي كانت عليها من قبل، تقترح الأحلام تحويلا في مصائرها، وتبديلا في أفكارها، وكأنها هي وليست هي في الآن نفسه. أحلام تابوكي جملة من الحيل السردية عزاها لكبار الروائيين والمفكّرين، فأنطقهم في أحلامهم بما حسِب أنهم ينطقون به لو كتبوا هم تلك الأحلام أو تحدّثوا بها، وتابوكي متمرس في هذا الشأن، فقد دارت معظم أعماله السردية في «عوالـم حلمية وغريبة، كثيرا ما تحضر فيها ثيمة القرين

مع علاقة خاصة بالزمان والـمكان في شكل حكايا أسطورية تنزاح عن البناء التـقليـدي، وتسـتند لزخم تصـويري هائل وطابع شـذري لا يخـضع لـخطيّـة الـحكاية، بحـيث لـم يعـد ممكنا تصنيف هذه النصـوص ضـمن الـجنس التـقليـدي للرواية»[57]. نَعْتُ نصوص تابوكي بالشـذرات يجعل منها قريبة الشـبـه بالأحـلام التي تتناثر مـشاهدها في الزمـان والـمكان، فلا تسـتـوفي الفكرة، ولا تستكمل الواقعة. تقمّص تابوكي شخصيات تاريخية، ونفث على لسانها نُبذا متخيّلة من أحلام افتراضية خاصة به، فمُلكية تلك الأحلام منسوبة له وليست لها.

لا يشترط بالأحلام السردية أن تكون محض شذرات متفرّقة، فقد تكون مسترسلة تستوعب موضوعها، وتحيط به، ذلك ما وجدته عند دوستويفسكي، على سـبـيل الـمـثـال، ففي عـام 1877م، وقبل وفـاته بأربع سنوات، كـتب مـا يُحتمل أن تكون وصيته السردية حول السعادة التي تجلبها الأحلام للإنسان باقـتـراح يوتوبيـا لا مكان لهـا إلا في ذلك الضـرب من التـخـيـيل الـحلـمي الغريب، عنيتُ بذلك قصته القصيرة «حلـم رجل مضحك»[58]، فبها ختم بها حياته قاصّا. كتب دوستـويفسكي تلك القصة حينما ساءت صحته، وتفاقمت نوبات صرعه التي أجهزت عليه بعد ذلك، فكأنها آخر نفثة لرجل حائر أراد بها الترويح عن ضميره الـمعذّب؛ فخواطر بطلها هي خواطره، وهي ذاتها الـخواطر القلقة، الـمثقلة بالوساوس، التي لازمت شـخصيـات رواياته الأخيرة، ومنها «الأخوة كارامازوف». ولـم يخمل ذكر تلك القصة، فقد جرى ذكرها في محافل السرد، كلّما ذكر صاحبها، وقد وصفها «هنري ترويا» كاتب سيرته، بأنها من «القصص الـمدهشة التي تثير الإعجاب»[59].

رويت أحداث قصـة «حلـم رجل مضحك» بضمير الـمتكلـم، ونفذت إليـهـا البلبلة الفكرية الشـائعة في عـالـم دوسـتـويفـسكي، كـالشـعور بالقلق الروحي، والهـوس النفـسي، والإثم الديني، والشكّ الدنيـوي، والبـحث عن السـعـادة، والسـعي من أجل الكمـال، في عـالـم أدار ظهـره لهـا كلهـا، وتلك

الهواجس تبطّنت كبرى أعماله الروائية، مثل الجريمة والعقاب، والأخوة كارامازوف، والأبله، والشياطين، ومع ما تفرضه الدراسات السردية من فصل إجرائي بين الشخصية القصصية ومؤلّفها، واقتراح وسيط يصل فيما بينهما، هو المؤلّف الضمني، فيمكن القول، تجوّزا، بأن بطل قصة «حلم رجل مضحك» هو نسخة سردية لشخصية دوستويفسكي؛ لما فيها من الإشارات إلى تجاربه في الحياة، وآرائه فيها، وفي مقدمة ذلك البحث عن يوتوبيا أرضية بعد أن نكص الإنسان على عقبيه، ولم يحتفظ بمكاسب الحياة التي منحتها له الطبيعة، وتمادى في الشقاء الذي جاء به الشره للمال والجاه، فظهر التنافس بل التنابذ بين بالناس، واستبدّت بهم الأنانية، وتفرّقوا، ووقعت الحروب بذرائع الدفاع عن الكرامة والحقوق، وجرى تزوير وظيفة العلم والمعرفة لتكون داعمة للجهل، ولكي تزيح البشرية عن كاهلها كل هذه المساوىء يلزمها التخلّص من هذه التركة المشينة في مسار حياتها، وفي ضوء استعصاء ذلك، فما على الإنسان إلا تخيّل تلك اليوتوبيا، ووسيلة إلى ذلك الأحلام التي تدفع عنه ضيق العالم، وتفتح له فضاء رحبا للحياة السعيدة.

وضع دوستويفسكي، في قصّته، الضحك بإزاء الجدّ، ووضع الجنون بإزاء الحقيقة، فسخر من تاريخ العالم بأجمعه؛ لأنه وصم مثقفا جادّا بالحمق حتى كاد يصدّق نفسه، ورماه بالجنون؛ لأنه أطلّ على الحقيقة برؤيا حالم لم يتح له الإفصاح عنها يقظا، فتعلّل بالنوم، واعتزم على الانتحار، حيث لا فائدة من كونه شاهد زور في مجتمع توارت عن بصيرته الحقيقة الناصعة، وبدل أن يمحو ذاته من الوجود برصاصة في رأسه كما عزم على ذلك، كشف مأزق المصير البشري حيث فرّط بنو آدم بسعادة العيش الهانئ في طبيعة آمنة تفتقر للحلم، وبها استبدلوا شقاء أعمى أبصارهم بالارتماء في هويات دينية أو عرقية أو أيديولوجية بثّت الفرقة فيما بينهم بدل أن توفّر لهم أسباب العيش الهانئ في الأرض، فكان تاريخهم منذ قابيل

وهابيل صـراع هوى، وليس تاريخ شـراكـة، وكلـمـا انزلقـوا إلى خطأ جـديد افترضوا أنهـم نأوا بأنفسـهم عن ضـلالات الـماضي، فَانتَهُوا أمما متحاربة لا جماعات متآلفة؛ فسعادة أهل الكوكب الذي حطّ فيه بطل القصة هي سعادة ماضي أهل الأرض قبل أن يشرعوا في جهلهم، وما شـقاؤهم إلا كناية عن بؤس الإنسان في دنياه، وقد وغل في الـمساوئ، وتمادى في الـمخازي، فسنّ لها الشرائع، والأعراف، والقوانين، وكلّما نأى عن طبيعته البشرية ارتكس في بهيمية إحالته وحشا فاتكا.

وفِي إطار قاتم من تردّي الأحـوال التي دفعت برجل راشـد إلى الـجنون والانتـحار، دسّ الكاتب بفكرة اليـوتوبيا في تضاعـيف قـصتـه، وهي فكرة حلـمية عريقة اقترحتها الأديان السماوية والأرضية، وقدم لها أفلاطون تمثيلا مفـصّلا في محاورة «الـجمـهورية»، وصاغ فرضياتها توماس مور في كتابه «اليوتوبيا»، ونهل من تلك الفكرة الروائيون تخيلاتهم عن عالـم مثالي خال من الشقاء، ومن بينهم دوستويفسكي الذي ألـمح إلى أنّ السعادة لا يدركها إلا الـحالـمون؛ فجاء الـحلـم وسيلة لاستـشراف ذلك العالـم الـخيالي، وبذلك انتفى الـحمق، وما عاد الـحالـم هزأة، بل متبصّرا بما لا يدركه عامة الناس، لكنّه، كما هي عليه الـحال في معظم أعمال دوستويفسكي، ظهر مرتاعا من قلق غامض تمكّن منه، وقد صمم على قتل نفسه، وكأنّي به يريد القول بأنه لا يوتوبيا إلا بافتداء النفس بحثا عن يقين، أو هربا من قلق مكين. في البـدء ربط الكاتب بين الضـحك، والـجنون، والانتـحار، والـحلـم، وبمرور الوقت تخلّى بطل القـصــة عن الضــحك، وأهمـل الـجنون، ثم تناسى قـرار الانتـحار، وأبقى على الـحلـم، فكأن الكآبة تَبـرأ بالـحلـم، وكأن الرؤيا ترياق شاف للرغبة في زهق النفس.

كُتبتْ قصة «حلـم رجل مضحك» في فترة شُغل فيها دوستويفسكي بأفكار عن الانتحار، والأحلام، واليوتوبيا، وتكشف يومياته انصرافا لـموضوع الانتحار من جوانبـه كلّها تقريـبا، حتـى أشـار إلـى أنـه مـرض العصر في

النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فكأن المنتحر يقايض بحياته هوسا حلميّا بالحرية على خلفية من شعور بالعدمية[60]. وأظهر نَهَما مُفرطا في مراسلاته بفكرة الخلاص اليوتويوبي[61]. وقد وجدت تلك الخواطر مكانها في القصة التي استهلها الكاتب بجدل حول الضحك والجنون، بجعل بطلها، وهو شاب روسي، مجهول الاسم، من مدينة بطرسبورغ، يقرّ بذلك في الجملة الأولى «أنا رجل مضحك، والآن يسمونني بالمجنون»[62]. وكان الوصف مثار حزنه في بداية الأمر، غير أنه لـمّا أدرك جهل الآخرين بحالته، غدا يتقبّل النعت، ويستلطفه بل رغب في مشاركة الآخرين الضحك على نفسه؛ لولا الكآبة التي كانت تغشاه بين وقت ووقت.

ومصدر غمّ بطل القصة هو جهل الناس بحقيقة يعرفها، فيما غابت عنهم، ولَم يكن جاهلا، فقد أنهى تعليمه الجامعي، لكن شعوره بأنه رجل مضحك ازداد بازدياد معرفته بالحقائق المحجوبة عن سواه، إلى أن آمن بأن الوصف ينطبق عليه تمام الانطباق. ويعود عدم إقراره بأنه هزأة إلى مزيج من الكبرياء والأنفة، فكان أسهل عليه الموت من الجهر، أمام الآخرين، بأنه رجل مضحك، وذلك تضارب لازمه طوال أحداث القصة: الإقرار الداخلي بحالته، والإنكار الخارجي لها، وقاده هذا الازدواج إلى حالة من الإحساس بالعدمية، فما عاد يهتمّ بوجود العالم أو بعدم وجوده، وما عاد يأبه بالآخرين كائنا ما كانوا، فلا يغضبه موقفهم منه، ولا يفرحه، حتى تلاشى وجودهم في عالمه، وانتهى وحيدا يكابد عزلة أفردته عن مجتمعه. وجدير بالذكر أن دوستويفسكي عاصر ازدهار النزعة العدمية بين المثقفين الروس في القرن التاسع عشر، وهي نزعة نبذت قيمة المؤسسات الاجتماعية، وحاولت التفلّت من نواميسها، ودعت إلى حرية الفرد المطلقة في عالم يتخطّى عبودية الأعراف، والتقاليد، والقوانين صوب عالم مثالي يتجرّد فيه الإنسان من تلك القيود، ويتحرّر من طغيانها، ولعلّ الأحلام كانت الوسيلة المثلى لذلك.

دفعت العزلة، وما استبطنها من كآبة، بطلَ القصة إلى إدراك الحقيقة قبيل منتصف إحدى الليالي الممطرة حينما كان عائدا إلى غرفته في مبنى عتيق، فقد توقّف المطر، ورأى نُجيمة مشعّة بين الغيوم المتناثرة، واستغرق في التفكير الذي أثار لديه التعجيل بقرار الانتحار. لم تكن رغبته في قتل نفسه وليدة اللحظة، فقد خالجته منذ شهرين، ولإنفاذ الفكرة اقتنى سلاحا، ولقّمه بالرصاص، ثم دسّه في درج مكتبه، فكانت رؤيته للنجمة في كبد السماء سببا للتعجيل في ذلك، وفيما كان يقلّب الفكرة، ويحرّك مراميها، وقد استوت قرارا، تعلّقت، فجاة، بذراعه فتاة في الثامنة من عمرها، تنتحب بكلمات استعصت على الخروج من فمها، وهي ترتعش من الخوف والبرد، وتحاول إخباره باحتضار أمها، فتحاشاها من دون اهتمام بحالها، فسارعت تطلب العون من عابر سبيل آخر. اقترب الشاب من المبنى الذي يقيم فيه، وارتقى سلّما قاده إلى غرفته البائسة في الطابق الخامس. دخلها، وأوقد شمعة، واستغرفه التفكير في الحال التي كان عليها من فقر وعوز، فيما عمّ الهرج والمرج غرفة مجاورة له يسكنها نقيب في الجيش يستضيف ستة من أصدقائه، وهم يحتسون الخمر، ويلعبون القمار طوال الليالي الثلاث الماضيات، وقد تحاشاهم سكّان المبنى خشية من الضابط، أما الشاب فاعتاد الأمر، وألِف الحال، إذ كان يقضي شطرا من الليل في التفكير بأحواله، إلى أن تذبل شمعته، ويعمّ الظلام.

أدّى الصخب المجاور له، واعتراض الفتاة في دروب المدينة، وتفاقم شعوره بالعزلة إلى تغيير في اتجاه مشاعره؛ فبعد التبلّد، والخمول، والتراخي، استشعر إحساسا بالألم، والشفقة، والخجل، وانتهى إلى أنه بانتحاره سوف يتلاشى كل ذلك بل سوف يزول العالم، فهو مركز الأشياء، وبانتحاره سيمّحي كل شيء «لقد أصبح واضحا لي أنّ الحياة والعالم كليهما يعتمدان عليّ. ومن الممكن القول بأنّ العالم الآن لم يُخلق إلا لي وحدي. سأطلق النار على نفسي، وسيزول العالم، على الأقل، بالنسبة لي.

ناهيكم عن القول بأنّ من الـممكن فعلا ألا يكون لأحد شيء من بعدي، وأن العالـم كلّه، حالـما ينطفئ وعيي، سينطفئ على الفور، كطيف، ويتلاشى، ربما لأنّ هذا العالـم، وكل هؤلاء الناس، ليسوا إلا أنا وحدي»[63].

حالـما فرغ من هواجسه الـمزعجة حول ذاته باعتبارها مركزا للعالـم، خطرت له فكرة افتراضية: لو كان على سطح القمر أو الـمريخ، واقترف إثما معيبا، وعنّف عليه، كأنه في حلـم كابوسي، فهل سيكون للحدث التأثير نفسه الذي يشعر به الآن؟ وصار كلّما أمعن في التفكير فيما سيكون عليه حاله لو كان في كوكب آخر، كلّما راح يتأنّى في لـمس السلاح، وحينما هدأت الغرفة الـمجاورة أخذته غفوة أدخلته في حلـم غير الأحلام التي تراءت له كثيرا من قبل، حلـم بشّره بالحقيقة الناصعة، إذ رأى نفسه يتلقّف الـمسدّس، ويسدّده إلى قلبه لا إلى رأسه، ثم يضغط على الزناد، فلقد اختار مركز الأحاسيس، وليس مركز الأفكار. ولفته أنه لـم يشعر بالألـم «في الحلـم تجدون أنفسكم تسقطون أحيانا من مرتفع، أو تحلـمون بأن أحدا يذبحكم، أو يضربكم، ولكنكم لن تشعروا بالألـم أبدا، إلا إذا آذيتم أنفسكم بالسرير بالفعل، وعندئذ ستشعرون بألـم، ودائما تستيقظون على هذا الألـم. وهذا ما حصل لي في حلـمي. لـم أشعر بألـم، ولكنني تصوّرت بأن كلّ شيء فيّ قد اهتزّ بالرصاصة، وسكن كل شيء فجأة، وصار كل شيء من حولي مظلـما بشكل رهيب، وإنني عميت، وتخدّرت، وها أنا منطرح مُمدّد على شيء صلب لا أرى شيئا، ولا أستطيع أن أقوم بأقلّ حركة، وحولي يسير الناس، ويصيحون، والنقيب يتكلّم بصوت عالي النبرة، وصاحبة البيت تزعق، وفجأة انقطاع آخر، ثم ها هم يحملونني في تابوت مغلق، وأشعر كيف يهتزّ التابوت، وأفكّر في ذلك، وفجأة للـمرة الأولى تصعقني فكرة أنني قد متّ، متّ كليّا، أنا أعرف ذلك، ولا أشكّ فيه، ولا أرى، ولا أتحرّك، ومع ذلك أشعر، وأفكّر. ولكن بعد قليل استسلـم لذلك، وكشيء مألوف، كما في الحلـم، أتقبّل الواقع بلا جدال»[64].

بعـد أن دُفن الرجل الحـالـم سـقطت قطرة مـاء على عـينه من غطاء التـابوت، تبـعتـهـا قطرات أخـرى، فخـاطب الله يطلب عـفـوه؛ لاقـتـرافـه إثم الانتحار. نادى، ثم صمت، فيما واصلت قطرات الـماء سقوطها ببطء، وما لبث أن شعر بانشقاق قبره، وجاء مخلوق إنساني حمله إلى الأعالي «وفجأة عاد إليّ بصري. انطلقنا في الفضاء بعيدا عن الأرض. لـم أسأل مَنْ كان يحملني عن أيّ شيء، انتظرت، وكنت فخورا، كنت أطمئن نفسي بأنني غير خائف، وجمدت إعجابا بفكرة أنّني غير خائف. لا أتذكّر كم استغرقنا من الوقت، ونحن منطلقان، ولا أستطيع أن أتصوّر. كلّ شيء كان يتمّ دائما في الـحلـم، حين نتجاوز الـمكان والزمان، وقوانين الوجود والعقل، ولا نتوقّف إلا عند النقاط التي يحلـم بها القلب».

ولـما أدرك الشاب أنّ الـمخلوق الذي حمله إنسان مثله، شعر بالنفور منه، فلـم يتبادلا الكلام، وهما يخترقان رحابا مظلـمة إلى أن رأى شمسا تشبه الشمس التي يعرفها البشر، ولـما سأل عن الأرض، أشار له حامله إلى نُجيمة مشعّة في الظلام كالتي رآها قبل حلـمه، فكان أن توجّها إليها، وخطر له أن يتساءل، كما تساءل وهو على الأرض، إن كان الشقاء قد حلّ بأهل هذا الكوكب كما حلّ بأهل الأرض، وكلّما اقتربا وجد الشاب أنّ الـمكان يشبه الأرض إن لـم يكن الأرض بعينها، وقد ارتسمت حدود أوربا، فحطّا في أرخبيل من الـجزر، كأنه الـجزر اليونانية، وما أن بلغا أرض الـحلـم حتى اختفى حامله، وتركه وحيدا في إحدى جزر تلك الأرض الـحلـمية، وهنالك رأى العجب العُجاب من الألفة بين الناس الذين استقبلوه مرحّبين، فقد حطّ في عالـم يزهو بالراحة والـجمال، وأهل هذا الكوكب يعيشون الـمؤاخاة والـمؤلفة، ودُهش من طبيعة حياتهم، وتحيّر من معارفهم «فهمتُ أنّ معرفتهم تكوّنت وتشّبعت بمؤثرات تختلف عمّا عندنا على الأرض، وأنّ مطامحهم مختلفة. إنهم لـم يرغبوا في شيء، وكانوا مطمئنين، ولـم يكونوا يسعون إلى تفهّم الـحياة على نحو ما نحن نسعى إلى تفهّمها، فحياتهم مملوءة، ومعرفتهم

أعمق، وأرفع، ممّا في علومنا؛ لأنّ علمنا يبحث عن تفسير لماهية الحياة، ويسعى لتعليم الآخرين أن يعيشوا، بينما هم عرفوا، بدون علم، كيف ينبغي أن يعيشوا»[65].

قُبل الوافد الجديد بينهم من دون تحفّظ، وما أشعره القوم بأنه غريب عنهم، كما يحدث للغرباء في الأرض، فقد كانوا أهل مدينة فاضلة في مأكلهم ومشربهم، يرتشفون مياه الأنهار، ويحتسون حليب الحيوانات، ويأكلون عسل النحل، وثمار الأشجار، ولا يكدحون في العمل إلا بقدر حاجتهم للطعام والشراب، وقد خلت نفوسهم من الشهوانية الفظّة التي اختصّ بها أهل الأرض، ويعيشون في شراكة جماعية، فلا غيرة، ولا طمع، وهم أسرة واحدة، ويجهلون الأمراض، ولَم تطرق الأوبئة ديارهم، ويموت كبارهم بهدوء من غير ألم «كأنّما تأخذهم سِنةٌ من نوم، محاطين بمودّعيهم، مباركين إيّاهم، مبتسمين لهم، وهم مشيّعون بالبسمات المشرقة» فلا دموع، ولا تفجّع، وتواصلهم مع أمواتهم كتواصل الأحياء فيما بينهم. ثم لاحظ أنه ليس لأهل هذا الكوكب معابد يتعبّدون فيها، ولا يعرفون عقيدة يعتقدون بها، فهم في تواصل مع الكون بلا حواجز، ولاحظ أنّ الفرح مقيم بينهم؛ لأنّ معرفتهم مكانها القلب، وليس الرأس، وكانوا يمجّدون أرضهم، ويرعون غاباتها، وبحارها، وينشدون الأغاني، ويحتفلون في الليالي، ويثنون على بعضهم كالأطفال».

بمرور السنين نشب خلاف بين أهل الكوكب، وتباينت آراؤهم، وضربت الكراهية أطنابها فيما بينهم، فتعلّموا الكذب، ومارسوه، وتعلّموا القسوة، وتنازعوا، ثم اقتتلوا، حيث سُفك أول دم في كوكبهم، وتفكّكت عرى روابطهم، واختلفوا في المعتقدات، وظهر بينهم عتاة المجرمين، ولتحقيق العدالة نصبوا مقاصل الإعدام، وبمضي الزمن نأوا عن ماضيهم، بل سخروا منه، وعدّوه مشينا، وتبع ذلك بأن عدّوا كل ما كانوا عليه من بهجة مجرّد أضغاث أحلام تراءت لهم في أول عهدهم بالحياة، ولَم تكن غير محض

أساطير لا حقيقة لها، واعتقدوا أنّهم بالعلـم يمكن أن يحقّقوا ما فقدوا من هناءة العيش؛ «لأن الـمعرفة أسمى من العاطفة، ووعي الـحياة أسمى من الـحياة»[66]؛ ذلك أن الـحكمة تكشف القوانين، ومعرفة القوانين أسمى من سعادة العيش، وأمسى كل منهم عظيم الاغترار بنفسه، وظهرت العبودية، وشاعت الأنانية، واندلعت الـحروب بحجّة الدفاع عن الـحقوق، فكان أن سعى «الـحكماء» للقضاء على «الـجهلاء».

وبعد نزاع طويل تغلّب أصحاب الشهوة على أصحاب العفّة، وانتصر أهل الطمع على أهل القناعة، فحلّ الظلـم محلّ العدل، فكان أن استعذب أهل ذلك الكوكب الـمعاناة، وتغنّوا بها كأنها قَدَر كُتب عليهم. وجرّاء ما شاهد الزائر الغريب من أهوال الأذى التي حلّت بكوكب الأمان، شُغل بمعرفة السبب، وبعد طول بحث تبيّن له أنه السبب، فقد اصطحب معه تلك الـمخازي من أهل الأرض الذين برعوا فيها، وما كتم ذلك، فاعترف أنه سبب الانحلال في حياتهم، وطلب منهم أن يصلبوه؛ لأنه لا يقوى على قتل نفسه بيده، وعرض عليهم أن يحمل عنهم آلامهم كما عرض الـمسيح ذلك على أهل الأرض، فسخروا منه، وعدّوه مجنونا، كما سخر منه أهل الأرض، ووصموه بالـخبل، فمضوا في غيّهم غير آبهين بالـحقيقة التي عرضها عليهم بصدق، ولـما ألـحّ عليهم أنه سبب كل ما لـحق بهم من مأس، اعتبروه مصدر خطر عليهم، وهدّدوا بإيداعه في مستشفى للـمجانين إن لـم يكف عن الادّعاء بأنه سبب البلوى، فكان أن خيّم الـحزن عليه، وتوقّف قلبه عن النبض، وقارب الـموت، ثم استيقظ من غفوته، فوجد نفسه جالسا على كرسيه، ومسدسه أمامه، والـمكان هادئ، فنذر نفسه لدعوة أهل الأرض إلى الـحقيقة التي لا يعرفونها، ولـم يشعروا بها، حياة السعادة الـخالدة التي تراءت له في حمله.

لـم يكن بطل قصة «حلـم رجل مضحك» مخلّطا غاص في رؤى كابوسية جراء حياة يومية متعثّرة، فذلك أبعد ما كانت عليه حاله. من

الصحيح أنه كان مأزوما، وعانى من سوء فهم الآخرين له، وتجشّم عناء النعوت المجحفة التي أُطلقت عليه، لدرجة قرّر فيها الانتحار، ولكن كل هذه الأسباب تتلاشى حينما تغوص القصة في كشف تفاصيل الحلم، فإذا به تاريخ بني الإنسان في أرضهم، وتاريخ الرذائل التي يقترفونها كل يوم من دون شعور بالعار، وقد سنّوا للمخازي أعرافا ومعتقدات، وبذلك وقع استبدال تولاّه الحلم ببراعة، فالكوكب الحلمي هو الأرض التي يعيش الإنسان عليها منذ بدء الخليفة، والحالم هو صاحب البصيرة الذي رأى ما لم يره سواه، فأنذر أهله، وبالغ في إنذارهم مما هم فيه من مهانة، لكنهم رموه بالحمق، وحكموا عليه بالجنون، كما فعلوا بالمصلحين من قبلُ، حتى جاراهم في غيّهم، وسايرهم في ضلالهم، وكان أن عوّض عن عجزه يقظا بقوته حالما، وذلك نوع من الوعي بالعالم يظهره الحالم بما يوافق رؤية الكاتب له، فوعي الحالم بمضمون حلمه يحيل على وعي المؤلّف بهدف قصته، فثمة تراسل بين الوعيين، وذلك ما اتضح في قصة دوستويفسكي.

ذلك وجه من وجوه الصِّلة بين السرد والأحلام، قصد به دوستويفسكي تأكيد وظيفة مزدوجة لهما، فقد استدعى بها ماضيا، واستبق بها آتيا، وجعل من الرائي شاهدا على انزلاق البشرية نحو الفناء بذريعة الرغبة في البقاء، ولكن في أرض المدائن، وسط بلاد الرافدين، وفي فناء معبد إله المعرفة البابلي «نبو»، وقبل حلم بطل دوستويفسكي بأكثر من ستة عشر قرنا، جرت وقائع تاريخية صاغت حلم النبي «ماني بن فاتك» صاحب المانوية التي هضمت تعاليم الأديان السابقة عليها، وأضافت إليها روح الإصلاح النفسي في بلاد فارس، وما جاورها؛ ففي التمهيد الذي وضعه أمين معلوف لروايته «حدائق النور» ورد ذكر حلم استبق مصير ذلك الطفل الذي ولد في منتصف أبريل من عام 216م، وفي هذا التاريخ كان «أرطبان» على عرش فارس، والإمبراطور «كركلا» على عرش روما.

انحدر الوليد «ماني» عن أب يدعى «باتيغ» (= فاتك) المنتمي لسلالة

الأشراف البارتين الـمحاربين الذين أفلوا بصعود نجم الساسانيين. ولد الأب في «همذان» قبل ثمانية عشر عاما من ذلك التاريخ، ورحل إلى الـمدائن، وتخلّى عن كونه محاربا كما كان أسلافه، وقد «انطفأ في عينيه كلّ عنف، وأخذت رعشة تهز شفتيه باستمرار، وكأن سؤالا طالـما كُبِت يستعدّ للبروز». واعتاد أن يقدّم نفسه بعبارة «إنني أحد الباحثين عن الـحقيقة». هذه كانت حاله حينما التقى في فناء معبد «نبو» رجلا غريبا يرتدي البياض، عقّب على ذلك بقوله: «كيف لا يكون الـمرء كذلك في هذا العصر الذي يحاذي فيه قدر كبير من الورع قدرا كبيرا من الكفر!»[67]. هذا القادم من «تدمر»، هو «سيتابي» وسوف يفتح أمام باتيغ بوابة الأحلام الكبرى. أبى الوافد التدمري دخول الـمعبد حينما هرع إليه الـمصلّون بدعوة من الكاهن، وأعرض عن كأس خمر قدّمت له، وأحجم عن تناول سفود من الـجراد الـمحمّص، وبذلك أمسك عن أيّ طعام وشراب، وبقي يذرع فناء الـمعبد ذهابا وإيابا. وفي أثناء الاحتفال الديني سقط تمثال الإله نبو من بين يدي الكهّان، وتناثر قطعا، فوجد باتيغ نفسه حزينا، وكاد يجهش بالبكاء أمام حطام ربّه. وحينما خرج ولـمح الغريب يذرع الفناء خطر له أن يعزو إليه ما حدث لتمثال الإله؛ لكن الأخير أخبره بأن إلهه لو كان قادرا على شيء لكان منع الكهّان من التعثّر.

وبتعريف باتيغ لنفسه بأنه باحث عن الـحقيقة، عبّر عن ضعف الإيمان بالآلهة القديمة. فجاء ظهور التدمري في الوقت الـمناسب. وحينما أفصح للغريب عن هواجسه، واتهمه بأنه تسبّب في تدمير الإله نابو، فذلك تجديف بالربوبية، أجابه سيتابي بقول فصل «الربّ الذي أعبده لا يسقط، ولا يتحطّم، وهو لا يخشى عصاي، ولا سخرياتي، وهو وحده الذي يستحقّ ورَعا مثل ورَعك»[68]. استسلم باتيغ للغريب فجأة، فقد لامس بحديثه الـمناطق القلقة في أعماقه، ولـم يلبث أن أمره بألا يشرب خمرا، ولا يأكل لـحما، ولا يقرب امرأة. فالـحقيقة «سيدة متطلّبة» لن يعثر عليها في معانقة امرأة. ومن

أجلها ينبغي هجر كل متع الدنيا. سارع باتيغ إلى دعوة التدمري إلى البيت، وحينما التقته زوجته «مريم» وجدته خلوا من أية أحاسيس مثل صخرة باردة، ومع ذلك خلب الغريب لبّ الزوج، وصرفه عنها، فانفتحت بينهما هوة عميقة، وبدل المائدة العامرة التي وضعت عليها أطايب الطعام، أخرج الغريب منديلا، وتناول منه رغيفا أسمر، وقثاء، وأهمل مائدة دعاته، فحارت به سيدة الدار.

خلال تلك الليلة أمضى الرجلان ليلتهما يتحدّثان بهمس خلف باب موارب. أخبر سيتابي مضّيفه عن وجود إله واحد ينبغي أن يكون بديلا عن كل الآلهة في الأرض، ووعده بأن يقوده إليه، ولكي يكون مؤهّلا لخوض هذه التجربة عليه أن يكفّر عن أعوام عمره التي قضاها في عبادة الأوثان، وألا يأكل طعام الكَفَرة، ويجافي الخمر، ويهجر الزوجة بل يعتزل النساء قاطبة. خيّم على مريم شعور بالقلق، فهرعت إلى مخدعها باكية، وهي أسيرة حدوس راودتها في أثناء اجتماع الرجلين، فحاولت خادمتها العجوز تخفيف قلقها، بأن فكّت ضفائرها، وهدهدتها، فغلبها النعاس، ولم تلبث أن أصدرت صرخة، وهي تتشبّث بالأغطية حولها، فقد دهمها كابوس، وبدأت تصيح «ابني، إنهم يأخذون ابني!». طمأنتها الخادمة بأنه محميّ في بطنها، ولا سبيل لأن يأخذه أحد منها، وهي لم تعرف بعد هويته، هل هو ذكر أم أنثى. ثم روت مريم، وهي فزعة، وقائع الحلم للوصيفة «ظهر لي ملاك، وكان يطير، ويطنّ، وكأنه يعسوب ضخم، ثم حطّ أمامي. وفي اللحظة التي أردت أن أهرب فيها، قال لي ألاّ أخاف، وكان من الرِّقة واللطف بحيث تركته يدنو منّي. وفجأة مدّ، كلمح بالبصر، يدين ذَواتَيْ ملاقط، وأخرج الطفل من أحشائي، ليطير به إلى السماء عاليا جدا، وما لبثت أن عجزتُ عن تبيّنهما»[69]. في رحم مريم كمن الجنين الذي انتزعه الملاك في الحلم، ذلك هو ماني، النبي المترحّل.

اصطحب سيتابي باتيغ إلى بستان للنخيل على مسيرة يومين من

«ماردين» جعل منه «يوتوبيا» لـمعتقداته، وأمر أتباعه بارتداء الـملابس البيضاء، يوتوبيا تطابق محتوى أحلامه، وهو «عالـم غريب ومغلق». وفيه كان هو سيدا ومرشدا «يعيش فيه زهاء ستين رجلا من مختلف الأعمار والأصول، رجال ذوو طقوس تتجاوز الـمألوف، رجال كان التاريخ سيهملهم لو لـم يتقاطع دربهم ذات يوم مع درب ماني. وكانوا على غرار جماعات أخرى ظهرت في تلك الأيام على ضفاف أنهار «دجلة» أو «العاصي» أو «الفرات» أو «الأردن»، يدّعون أنهم نصارى ويهود في الوقت نفسه، ولكنّهم النصارى الوحيدون الحقيقيون، واليهود الوحيدون الحقيقيون. وكانوا يتنبأون بأنّ نهاية العالـم وشيكة، وأنه لا ريب في أن عالـما ما كان يحتضر»[70].

تسمّى هذه اليوتوبيا بالآرامية «حلّة حوارة» أي «الـملابس البيضاء»، وتقع إلى جوار ماء يتطهّر الأتباع فيه، ويبتهلون ليوحنّا الـمعمدان، وآدم، ويسوع، وتوما. بل وإلى نبي مجهول يدعى «إليسع»، وعنه جاء كتابهم الـمقدّس الذي يحذّر من النار، وعبادتها، ويغري بالـماء، فكل ما يمسّه يستعيد نقاءه الأول، ومنه تلد كل حياة. وفي ذلك البستان اقتيد باتيغ إلى ترعة غاص في مائها حتى غمر جبينه، وخلع ملابسه التي تعود إلى حياته الوثنية السابقة، فوجد نفسه عاريا، ثم قصّ شعره، وعُمّد ثلاثا بالـماء، وتلك نقطة بداية جديدة في حياته، فقد مات الرجل القديم، وولد آخر من أهابه، وخوطب «أهلا بك بين أخوتك. ما دمت حيّا فتذكّر هذا: إنّ مَثَل جماعتنا كَمَثَل شجرة الزيتون. يقطف الجاهل ثمرتها ويخضمها؛ وإذ وجد طعمها مرّا فإنه يطرحها بعيدا. إلا أنّ هذه الثمرة نفسها تتكشّف، إذ يقطفها الـمدرَّب الذي أُنْضج وتُعُهِّد، عن طعم لذيذ، وتقدّم فوق ذلك الزيت والنور. كذلك هو ديننا، فإذا جبُنت أمام طعم الـمرارة الأول لـم تبلغ السلامة أبدا»[71].

امتثل باتيغ للأمر، وانخرط في الجماعة الـمتعبّدة، وخالطها مخالطة كاملة، لكن الـجماعة ما اكتفت بذلك بل اختطفت ابنه، ماني، وهو في الثالثة من عمره، وجاءت به إلى البستان، وأخضع لطقوس الفرقة الـمتنسّكة،

فأنشأته على ما تريد من أعراف دينية تؤمن بها. لـم تعد له أم، وأُبعد عن أبيه الذي أصبح مجرّد شقيق في نظام الأخوّة الـمعمول به في اليوتوبيا. وأمضى ماني ثماني سنوات فيها، ممتثلا لـما يقرره سيتابي في إنزال عقوباته بالكبار والصغار، دونما تفريق، كالصوم الإجباري، والـجَلْد، ونقل الـماء ببراميل كبيرة، والانكباب على صلوات تكفير متواصلة، كأنهم في حال سخرة لا نهاية لها؛ فمبدأه يقوم على كبح الـمتعة كائنا ما كان مصدرها أو مظهرها، وبتر الصلة الـحميمية بين الأفراد، وتسفيه رابطة الدم، حتى أنّ باتيغ أخفى عن ابنه أبوّته بدوافع الـخوف من الـمرشد الأعلى، فقوام هذه اليوتوبيا العبودية القائمة على الـخوف والعنف، ولا يمكن الانصياع لشروطها إلا بنزع الصفات الدنيوية عن الروح، والـجسد، وفيها يتساوى الـجميع في الاستعباد، وللـخروج منها يحتاج الـمرء إلى صديق وفيّ، وامرأة، وحكّاء، وقد وجد ماني ذلك بشخص صديقه الصوري الذي قاسمه العيش في تلك اليوتوبيا، ويدعى «مالكوس»، ثم الفتاة «كلوويه» وأبيها اليوناني «شارياس». حدث ذلك إبان بيع ثمار البستان في قرية مجاورة، وفيها بدأت خطوته الأولى في ممارسة الرسم بوحي من قوة حلـمية غامضة.

شرع ماني ينمّي تمرّدا صامتا على التعاليم الـمفروضة على الـجماعة، شرع يحلُم، فكتب «لقد سرتُ وسط هؤلاء الناس بحكمة وحيلة، محافظا على الراحة، غير مقترف ظلـما، غير مُنزل أي نوع من العذاب، غير متّبع شريعتهم، غير خائض في أي حديث على طريقتهم»[72]، فمارس تقيّة كيلا يفضح تطلّعه إلى هجرة الـجماعة، ولـم يكن يرتّل الأناشيد الدينية، إنما يحرك شفتيه مهمهما، ولـم يخدش بمعزقته سوى قشرة الأرض في العمل، وبدأ يدّعي الإرهاق، وصار متأمّلا لا يرى معنى للسخرة التي يسوق بها سيتابي هذه الـجماعة الـمنقطعة عن العالـم. ولـم يحرص إلا على ارتياد الـمكتبة. ومن سوء حظّه أنها كانت مكان إقامة سيتابي، فلا يسمح لأتباعه الوصول إلى الكتب الأصلية، وإن كان الـمؤلّف وثنيا، فينبغي أن يُحجب كتابه

باعتباره ملحدا، وإن كان يهوديا فيلزم ألا يكون تورّط في تقديم القرابين، وقد جرى نزع بعض أجزاء التوراة، وإن كان المؤلّف مسيحيا فسيتّهم بالهرطقة، ومن بين عشرين إنجيلا، لم يسمح بالاطّلاع إلا على اثنين أو ثلاثة، واعتُبر بولس الرسول خائنا؛ لأنه بهرج عقيدة يسوع بما يوافق الذوق الإغريقي.
وحينما ضُبط ماني وهو يرسم على حاشية إنجيل توما أشكالا ليسوع وحوارييه، استجوبه سيتابي مقرّعا إنْ كان الله أم الشيطان هو الذي ألهمه هذه الرسوم؟ وتُرك في حال من الهلع ليتفاقم الإحساس بالخطيئة في نفسه. غضب سيتابي؛ لأنّ ماني انتهك الشريعة، ورسم وجه يسوع بأصابعه القذرة.

وبسبب العزلة، والخوف، والتأمل، راح ماني يتقبّل ظهور قرين له، يخاطبه مواسيا ومحرّضا في أحلام يقظته «ألم تقرأ قول «يسوع»؟ لا ترمي اللآلئ للخنازير! إنه لا يُكشف عن الحقيقة إلا لمن يستحقونها. إنّ رسالتك فتنة الملوك، وقلب المعتقدات، وهزّ العالم». ثم أغراه القرين بترك جماعته «ها قد أزفت الساعة لكي تتجلّى لعيون العالم»[73]. لا يظهر القرين بوجود الآخرين، فالوحي ينبثق في حالات الخلوة، والتأمّل، والحلم، فيسرّ صاحبه بما يريد، أو يلهمه القول الذي يشاء، وهذا هو مضمون دعاوى الرسل والأنبياء؛ فلكي تندرج في فئتهم يلزمك الاستغراق في الرؤى، ومداومة التأمل، والانقطاع عن العالم، وانتظار الإلهام الذي سيرميه الله في قلبك، يجب أن تداوم على أحلام اليقظة؛ فقرين ماني وحي ربطه بيسوع، وأمره بالدعوة التي ستكون فتنة للأباطرة، وتغييرا للمعتقدات السائدة، وقلب عالي الدنيا سافلها. وقد رمت الأحلام بالإشارات الدالة على مصير ماني، سواء ما تراءت لأمه بهبوط الملاك لانتزاع الجنين من أحشائها، أو ما تخيّله من مخاطبة القرين له، فكأنها تمهّد له طريق النبوّة، فقد جرى رسم مسار حياته بحلم، وهو في رحم أمه، وألهمه قرين برسالته وهو في حلم يقظة، ويتوافق هذا مع التأويل الشعبي للأحلام الذي يراها تنطوي على نبوءة[74].

تقاطع حلم الرجل المضحك في قصة دوستويفسكي بأحلام النبي

ماني في رواية معلوف بالاختبار الذي تحقّق مضمونه بالرؤيا. كان اختبار الأول اليأس من مجتمع جاهل بعالمه، وساخر بمن يدلّه على كيفية تجنّب الشقاء، فعزف عنه، وازدراه، ودفع به للكآبة، والرغبة في الانتحار، واختبار الثاني الامتثال لسخرة تقويّة لا هدف لها إلا ترسيخ وهم التَطهُّر من دنس الدنيا بالاستعباد، ومكافحة آثام الجسد، وقد أحالت الإنسان طيفا شاحبا، وعبدا ذليلا. ومن أجل التغلّب على ذلك القهر الذي سلّطه مجتمع جاهل، أو مرشد أعمى البصيرة، يعوض الحلم صاحبه بما لا سبيل إلى تحقيقه في الواقع، كلاهما، بتجربة الحلم، أصبحا مبشّرين بحياة جديدة استوعبت عثرات الماضي، وانفتحت على المستقبل. فضح حلمُ الرجل المضحك غفلةَ المجتمع الإنساني، وتوطّن الشرّ فيه، حتى أصاب بالعدوى الكواكب الأخرى، فيما زعزعت أحلام ماني ركائز الديانات الوثنية، وقوّمت أخطاء الديانات السماوية التي ظهرت قبلها.

4. دم يوسف، وطيور سوداء، وامرأة من تراب

اتّخذت الأحلام في رواية «المخطوط القرمزي» لأنطونيو غالا مسارا مختلفا، وأدّت وظيفة مغايرة ليس لها صلة باليوتوبيا الآتية، بل باليوتوبيا الضائعة، ولَم تمهّد الأحلام طريق الأمل لفكرة جديدة، إنما أقحمت الذكرى الحزينة في خيال الحالم، وأقضّت مضجعه بكوابيس متعاقبة، أي أنّها لم تستبق أحداثا، بل التحقت بها، فتعقّبتها، وأدركتها، لتكون مرآة يستعيد بها الحالم ضياع مملكته في الأندلس. لم يُرغم الحالم على كَبْتِ الذكرى الأليمة، واقعة خسارة غرناطة، فقد كانت جرحا مفتوحا في أعماقه ملأته الكوابيس بالندم. لم تكن الأحلام موشورا يتولى نثر الوقائع إنما مِصفاة تنقّيها، وتعيد بعثها في الليالي الطويلة.

جاء على لسان أبي عبد الله الصغير آخر ملوك غرناطة، وأحد شخصيات الرواية ما يأتي «لم أنم قطّ بعمق لكّنني، منذ شهور لا أكاد أنام. كعلاج

لذلك، بدأت أستعمل وسيلة أعطت أحيانا نتائج جيدة، وأحيانا أخرى أسوأها. ما أن تُطفأ الأنوار، وتُسدل الستائر، حتى أغمض عينيّ، وأتصوّر مشهدا هو أبعد ما يكون عنّي، وعن أرقي: وجهان بلا عُمر، ولا جنس، ينحنيان متحدّثين فوق مائدة، عريشة وخادم تحتها يشتغل، رجل يدوس العنب، ينتعل نعلي العصر، أو حافيا، ويتوقّف لحظة ليصغي إلى أحد ما يكلّمه، وأنا لا أراه. يتعلّق الأمر بتثبيت الصور شيئا فشيئا للوصول إلى التركيز: أبدا أراها بوضع أكبر، وبالإيقاع نفسه لا أعود الشخص الذي يتصوّر، وأمضي لأصبح شخصا يراقب. أي أنّ المشهد صار هناك، وأنا خارجه كمن يرى خطّا أو منظرا، ربما وهو يطلّ من النافذة. الخطر الذي أقع فيه عادة هو أنه إذا لم يأت النوم سريعا، فإنه يتجاوز هذا الحدّ، يخلّف النافذة وراءه، ويدخل النائم –أو بالأحرى من يحاول أن ينام– إلى المشهد الذي كان عليه أن يساعده. وعندئذ تقع إحدى النتيجتين التاليتين: إما أن تزداد حدّة الاهتمام بما حدث في المشهد، ويتيقّظ مَنْ كان يراقب غير مبال، أو العكس، يغلب عليه النعاس متأخّرا تقريبا، لكنّه محاط بهذه الظروف نفسها، فيحلم بالمشهد المتأمل، ويصبح الفاعل فيه جزءا منه، فيتدخّل فيه من دون إرادته.

بالنسبة إليّ كثيراً ما يحدث لي هذا إلا أنني استطعت أن أثير لنفسي أحلاما غير متوقّعة على الإطلاق، ولا تخصّني نهائيا، لذلك أجهد نفسي في أن تكون الشخصيات غريبة عنّي، وليس لها أي أهمية، وإلا فإنها ستفرض نفسها عليّ بطريقة تجعلني أقع فيما لم أكن أريد، وأجد نفسي وقد تورّطت في حالات بعيدة، كنت أتطلّع إلى نسيانها في حوادث حاولت أن ألغيها، في مشاهد عنف وقعت ذات يوم، وتركت أثرها في نفسي، أو أنها لم تقع، وأرغب لو أنها وقعت. لا أفتأ أحلم بالشيء نفسه، سواء أكانت مائدة وعليها نديمان تافهان وعاميان، أو أيكة يتنزّه فيها عاشقان، يتوقّفان ليتبادلا الدغدغات، أو برجا مرتفعا حيث يوجد مشاهد يسيطر على مشهد عام ليس

له منظورات كبيرة، فالأمر سيان. فأنا أنتهي لأن أرى بين الأقمشة البيضاء، وصرر الكافور داخل صندوق تفتحه قليلا بعض الأيدي، على صينية مغطاة بالكتان ترفعها يدا رجل أو امرأة أو فوق وسادة كبيرة بين أزهار جميلة ومعطرة، أو وسط سراجين أشغلهما بسرعة شخص ظهره إليّ، انتهي إلى أن أرى رأس أخي يوسف مفصولا عن جسده. وأسمع انتحاب النسوة يرتفع، ويشتدّ على يوسف الآخر، يوسف القرآن، وما تبقّى من الحلم مجرّد صراخ، أريد أن أستيقظ منه، ولا أستطيع. بركة دم خالص ما أن أنهض قافزا حتى تجبرني على أن أنظر إلى نفسي، وأنظر حولي، واثقا أنني سأجد نفسي مبللا به»[75].

يريد الحالم أن يسيطر على الوقائع المريعة لحلمه الذي تطوّر عن حلم يقظة، ويريد أن يصفه بالتشتت الذي ظهر له، فتتراءى له مشاهد تكرارية تنتهي بالقتل، فالنواح. ذلك ما خالج ملكا فرّط بملكه في ظروف تاريخية خاصة، وكأنه بحلمه يقرّ بخطأ، ولا يتبرّأ من إثم، فتسليم غرناطة يتأرجح بين إرغام واستسلام، ويريد الحالم، ولَم يعد ملكا، أن يلملم ما اقترفه من أخطاء وقعت إبان حكمه، بأن يستعيدها حالما حينما نفي إلى المغرب، وآل مُلكه مُلكا لغيره، مع ما ترتّب على ذلك من تغيير هوية غرناطة، وترحيل الأسرة المالكة إلى العدوة الأخرى، لكنّ المشاهد الحلمية تتداخل فيما بينهما، فيحار هو في تفسيرها؛ والحالم غير مطالب بتفسير أحلامه، وهو يحلم، بل هو يجعل من أحلام يقظته موضوعا لأحلامه الحقيقية، فتستجيب له وتتمنّع.

تومئ أحلام أبي عبد الله الصغير للفوضى التي سبقت، ورافقت تسليم غرناطة للإسبان، فقد تورط الحالم بخلاف مع أبيه سلطان غرناطة، وناصره في ذلك أخوه يوسف انحيازا لأمهما «عائشة» الحرّة ضد ضرتها «ثريا» القشتالية الأصل. قُتل يوسف خلال النزاع العائلي حول الحكم، فهو ضحية خصام أسري، غُدر به كما غُدر بيوسف النبي من طرف أخوته، فلم يغب ذلك عن بال أخيه الحالم، فحلمه تمثيل لندم صريح على ما انتهى إليه

أخوه. يستعيد الحلم مشاهد مما كان يدور في قصر الحمراء، الجواري، والعبيد، والحدائق الغناء، ورأس يوسف مفصولا عن جسده، ثم عويل النساء، عويل لا يحتمل أن يكون على يوسف الأندلسي، إنما على يوسف النبي، مجاراة لما عُرف عنه من حسن تقطّع الأيدي بسببه، وبذلك تتداخل الأزمنة والأمكنة والشخصيات، فيقع تحويل في مسار الحلم من كونه سلسلة من أحلام اليقظة إلى كابوس يغسل الحالم بالدم.

وما خلت رواية «المخطوط القرمزي» من كوابيس أخرى أشدّ إثارة، منها كوابيس «الطيور السوداء» التي ظهرت بالصورة الآتية «كان ذلك حين بدأت تظهر الكوابيس الأولى مع طيور سوداء. وراحت تتكرّر في أحلامي، لكنّها تكتفي بالتحليق حولي، أو بالتحويم فوقي. وأنا لم أكن موجودا في تلك الأحلام، فقط كنت أنظر. أريد أن أقول إنّني لم أكن أرى نفسي، بل أرى منظرا تسكنه هذه الطيور المشؤومة، أو في بعض الحالات في الغرفة نفسها التي أنام فيها حيث كانت تدخل خافقة بضجيج أو خشونة. ومع ذلك، وبتكرار هذه الكوابيس، راحت الليالي تصبح أكثر إجهادا. ربما لأنّني كنت أحاول خلال النهار أن أطرد أو أبعد عن عقلي كثيرا من الدوافع الخطيرة للخوف، أو القلق، فكانت، وقد نسيت ولم تمت، تعود لتظهر من تلقاء ذاتها ليلا على صورة هذه الطيور الكبيرة السوداء التي تندفع عليّ على شكل حرب، تضربني بأجنحتها وتشقّ الهواء بعنف حول رأسي، وتنقضّ تريد أن تنقر أذنيّ وعينيّ، تصطدم بجسمي وتجرحني، ثم تجرحني... إلى أن أستيقظ لاهثا، كما لو أنني ركضت، لأهرب منها مسافة لا تنتهي»[76].

بلغت أحلام أبي عبد الله الصغير ذروتها بأحلام الغربان، ومع غرابتها، وعدم خضوعها لمنطق، كما هو شأن الأحلام عامة، فقد رسمت حال ملك مشوّش الذهن خُلع عن مُلكه إما لوهن في قدرته الحفاظ على مملكته بانخراطه في دسائس تافهة، أو لدهاء خصومه وقوتهم، وقد اجتمع السببان في حالته، وهو يغوص في كوابيس مرعبة، وقد طُرد إلى بلاد بعيدة،

فالأحلام تحيل على ماض بعيد فتأتي به من الأندلس إلى الـمغرب. يُرمى الـحالـم في خضم كوابيس تحضر فيها الغربان، فيكون مشاركا في أحداثها أو مشاهدا لها. لا يطرق النوم عيني الـملك، وقد أمسى صاحب مُلك مضاع، فنظير تلك الـجنان الـمفقودة في غرناطة يرتسم عالـم حلـمي تشكّل بركة الدم قاعا له، كلّما خلد للنوم سقط في تلك البركة، وتتراوح تلك الـحال بين كونها أحلام يقظة أو سلسلة من الكوابيس التي يتبادل الـحالـم الأدوار فيها مشاركا في أحداثها أو مشاهدا لها.

يصاب الـحالـم بالذعر، فالرأس الـمقطوع لأخيه، وبركة الدم، والغربان، علامات شؤم لها صلة بفقدان مُلك وشقيق. تظهر الغربان وهي تخبط بأجنحتها في أحلام أبي عبد الله الصغير، وهي تنذر بالشؤم، وقد درج الاعتقاد بأن الغراب منّذر بالـمصائب، ومجلب للشؤم أنّى كان، ولا عجب أن يُنعت أبو عبد الله الصغير بأنه ملك مشؤوم لسوء حظه، كأنه غراب البين في تفريطه بغرناطة[77]. يشعر الـملك برغبته في الهروب؛ فالغربان تهاجمه، وتريد أن تنال من عينيه وأذنيه، لا تريده أن يرى شيئا بعد أن ضيّع أجمل الأماكن، ولا أن يسمع بعد أن غابت عنه أجمل الأصوات، فيواصل الهرب قبل أن توقفه اليقظة. أحدثت الأحلام اضطرابا في أحداث سابقة عليها، وجعلت من الندم عليها مكافئا للشعور بالذنب من الوقوع فيها، فينقسم وعي الـحالـم، وربما لا وعيه إلى جزء خامل بأهمية الأحداث، وجزء نادم عليها، فيقرّع الـحالـم نفسه، ويطلب التوبة. ارتبطت كوابيس أبي عبد الله بالفزع، فكانت تنحدر إليه من ماض أفلت من قبضته، ومجد ملكي تمتّع به في رياض غرناطة، لكنها تورثه فزعا يقضّ مضجعه في بلاد غريبة عليه لـم يجد فيها إلا شفقة الـمضيّفين، فنهاره قلق، وليله فزع. تركته الأحلام نهبا للخوف والندم، فلا تنفكّ عنه إلا وقد زعزعت ثقته بنفسه.

تماثل حالة أبي عبد الله الصغير حالة شارل بوفاري، كلاهما يحلـم بفقدان شيء عزيز، فتكون الأحلام مكافئا لـموضوع ذلك الفقدان؛ فبعد أن

تجرّعت «إيما بوفاري» الزرنيخ، وفارقت الحياة إثر احتضار طويل مؤلم، راح زوجها شارل يزاد شغفا بها، كأنه يعيد اكتشاف زوجة انحسر وجودها في عالمه، وهو شغف لم يكن ظاهرا في حياتهما المضطربة، ثم حدث شيء عجيب، وهو أنه «أخذ ينسى زوجته مع تفكيره المستمر فيها، وأخذ ينتابه اليأس من إحساسه بهروب هذه الصورة من ذاكرته وسط ما يبذل من مجهودات لاستبقائها! ومع ذلك، فإنّه كان يحلم بها كلّ ليلة، وكان الحلم لا يتغيّر، فكان يقترب منها، ولكن عندما يحاول ضمّها، كانت تتساقط ترابا بين ذراعيه!»[78].

تصبح الزوجة المنتحرة ترابا متناثرا يتعذّر احتضانه. لم يضمّ شارل زوجته في حياته معها، ضمّها رجال آخرون، ولكن ما أن غابت حتى راوده احتضانها في أحلامه، فالتراب وهو يتسرّب من بين يديه كالغربان التي تحوم فوق رأس أبي عبد الله الصغير، ذكرى مستعادة لأمر لا يُعاد. يلمح حلم شارل إلى طبيعة العلاقة بينه وبين زوجته إيما، فقد كانت أشبه بحفنة من تراب تتساقط من بين أصابعه لتقع في أحضان عشّاقها، فلما أراد استعادتها بعد الموت، تسرّبت من بين يديه كما كان شأنها في حياتها. لم يرتق شارل إلى رتبة الشريك الكامل لإيما، ففيما كانت تريد ترقية حالتها الاجتماعية، والنفسية، والثقافية بالقراءة، والسفر، والعشق، كان يرزح تحت إحساس ضيّق بالتفاني التقليدي لحياة زوجية خاملة؛ فتضاربت بهما سبل الحياة، هو حينما غضّ بصره عن أسفارها معتقدا بأنها تحتاج إلى تغيير ما في إيقاع حياتها، وانكبّ على عمله، وهي بعد أن واصلت الغياب عن البيت برفقة عشّاق يغرونها بما تفتقده من حيوية مع زوجها، ويزيّنون لها الحياة الرغيدة بالمتعة والحريّة.

لم يدرك الزوج تعلّقه بزوجته إلا بعد وفاتها، فقد أهمل نفسه، وأدمن الخمرة، وأطلق لحيته، وارتدى الأسمال، وواصل انتحابه في الليالي الطوال، ثم تلاشى بالموت حزنا على زوجة لم يستطع أن يرتبط بها في حياتها،

وفشل في استعادتها بعد موتها. أحدث انتحار إيما مفارقة غذّت الحلم بما يحتاج إليه من عناصر دالة على الفقدان، فقد كان حضورها في حياة زوجها عارضا، وخلا من شغف العشق، فانتهى إلى أن حضورها وغيابها تساويا في الأهمية، لكنّ الزوج أعاد تشكيل وجود زوجته في نفسه بعد فقدانها، ثم أدمن على ذلك إلى درجة راحت فيها صورتها تتلاشى في خياله، ولما تعسّف في ذلك غابت الصورة، وصارت تظهر في أحلامه بهيئة تراب يتسرّب من بين أصابعه. وبحسب فرويد فإن «مادة الحلم الكامنة هي التي تحدّد المضمون الظاهر حتى في أدق تفاصيله تقريبا؛ وكل تفصيل من هذه التفاصيل لا يشتقّ من فكرة منعزلة، وإنما من عدّة أفكار مقتبسة من تلك المادة الأساسية وغير المترابطة فيما بينها بالضرورة، بل من الممكن أن تكون منتمية إلى أشدّ ميادين الأفكار الكامنة اختلافا. إن كلّ تفصيل من تفاصيل الحلم هو، بكل معنى الكلمة، تمثيل في مضمون الحلم لزمرة من زمر الأفكار المتنافرة تلك»[79]. يستجيب حلم شارل فلوبير لهذه الخلاصة الفرويدية غير أنه ردم الثغرة السردية في رواية «مدام بوفاري». الثغرة التي غفل السرد عنها، وهي إهمال مشاعر زوج غفل عن رغبات زوجته، فتبدّدت من بين يديه.

5. أمّ البتول، وحفصة المسترجلة، وبرج العبد، والإسكندر الغاضب

غير أنّ الأحلام تتدافع في روايات أُخر، وتتزاحم وقائعها، فتُنبئ بأمر آتٍ، أو تستخلص حدثا رائحا، فتكشف غموضا أو تفكّ التباسا، فينفتح السرد على مشاهد تعيد تأويل الأحداث بما يناسب المسار العام لها. حلم قصير واحد اختزل مصير ابن خلدون؛ ففي رواية «العلاّمة» لبنسالم حميّش، وصل رجل قصير القامة، دميم الشكل، يدعى «حموّ الحيحي»، ومعه زوجته الشابة المغناج، إلى بيت ابن خلدون في القاهرة المملوكية. كان الزوج عقيما ومع ذلك تُكنّى الزوجة بـ«أمّ البنين». شابة سامقة القوام ومن أصل

فاسي. مشكلتهما التباين المفرط بين قامتيهما. فكّرا بالافتراق لما يتعرّضان إليه من سخرية الناس كلما ظهرا معا، وجاءا يطلبان حلاّ شرعيا من العلاّمة. في الماضي يعرض الناس مشاكل حياتهم على الفقهاء، فيسعفونهم بالمواعظ عساهم يمضون بها في يسر وسلام، فهم مستودع الحكمة الدينية والدنيوية.

لم يفلح الزوجان في اختيار النصيح المناسب، وما تحقّق الهدف العائلي من الاستشارة: فقد اقترح ابن خلدون أن يلتحق الرجل الدميم كاتبا له، فيكون مستقرّه في البيت تحت نظره، ويفوّض خادمه، خادم العلاّمة، واسمه شعبان، وهو في السبعين من عمره، بمرافقة الزوجة الحسناء في أسواق القاهرة. مضى حمّو يدوّن تأمّلات العلاّمة، فيما راحت حليلته تجري على هواها في أحياء المدينة. بدل أن يقدّم ابن خلدون حلا خطر له أن يتملّك الزوجين تملّكا لا إكراه فيه، يضعهما تحت رقابته من دون أن يدركا ذلك: الرجل بجواره يدوّن ما يملي عليه، والمرأة مطلقة العنان، ولكن بحراسة خادمه العجوز. هذا تفريق بين الاثنين، وليس جمعا لهما في حياة هانئة. وسّع ابن خلدون في الخلاف، وما ردم الشقاق. جعل من الزوج تابعا، فاحتجزه في بيته كاتبا له، وأخلى الزوجة، وتركها طليقة الساقين استجابة لهواها، قيّد حرية الزوج، وأطلق حرية الزوجة.

حدث ذلك حينما كان ابن خلدون في الستين من عمره، علاّمة مشهور، ولكنه وحيد، وغريب في مصر، وها قد أصبحت له شبه أسرة في جواره، كاتب مطيع يقيّد خطراته، وامرأة طرية العود أمام ناظريه. وكأنه راح يطلب حياة جديدة في منفاه، ودورا أكثر أهمية مما كانت عليه حاله من قبل. جاءت المبادرة من الأنثى، وهي مصدر الإغواء في الفكر التقليدي، شرعت الشابة تتقرّب إلى العلاّمة الشيخ، وتغريه باستحياء فرضه تباين الأعمار، وتفاوت المواقع؛ فاستثبت مما كان يصبو إليه في لاوعيه، وتعرضه هي عليه بوعيها، وحلّ التقارب محلّ التباعد، ففي خواطره الليلية ارتسمت له معالم أنوثتها

بكل وضوح، وضوح الرغبة الدفينة فيها أنيسة له، وربما شريكة. وفي ليلة كان يتأهب فيها للحجّ، وقد خلد للنوم متعبا، فزّ على وقع رؤيا غيّرت مجرى حياته «رأى نفسه فيها وهو يودّع أم البنين –وقد صارت زوجته –فيرحل إلى مدينة شرقية قريبة حيث يقابل حفيد جنكيز خان، تيمورا الأعرج»[80].

ذُهل ابن خلدون من هذه الرؤيا التي جعلته زوجا لامرأة كاتبه، وسفيرا في حضرة الغازي تيمور الأعرج، فإذا بحمّو يدخل عليه فجأة، وهو ينتشل نفسه من بقايا الحلم غير متأكّد إن كان يعيش الخيال أم الواقع. روى العلاّمة لكاتبه الشق الثاني من حلمه، وأخفى الأول. طمس رغبته في أم البنين، وأفصح عن مقابلة تيمور. حصل كل ذلك في شهر الصيام، وإبان الاستعداد للحج. هل اقترف ابن خلدون إثما؛ لأنه حلم بالزواج من امرأة على ذمّة رجل آخر، وقابل غازيا لديار المسلمين؟ لم يأت الحلم في ظروف مؤاتية، فقد بدأ العلاّمة يعدّ حياته للآخرة معلنا زهده بالحياة الشخصية بعد أن غرقت أسرته في البحر، وجُرّد من عمله قاضيا للمالكية في مصر. كان يريد أن يلوذ ببيت الله ماحيا الأخطاء التي اقترفها، ومتهيئا للآخرة، فهل كانت الرؤيا تعبيرا عن قلق لابث في أعماقه أم إفصاحا لرغبة دفينة تكتّم عليها؟

راوغ ابن خلدون كاتبه، وهو يروي له حلمه، فحجب الشق الأول منه، وأفاض في شرح الثاني مستعينا بخبرته التاريخية «رأيت البارحة، فيما يرى النائم، أني في إحدى مدن المماليك أجالس الغازي الأعظم، الأمير تيمور، سلطان المغول والتتر، وأناظره في أشياء، وأفاوضه في أخرى لا ألوي الآن على منطوقها وفحواها. وأتذكّر، بالمناسبة، أن شيخي إمام المعقولات محمد بن إبراهيم الآبلي، قد تنبّأ لي برؤية ذلك الكائن الذي سار على نَهج أسلافه في تدويخ بلاد الإسلام هدما وتحريقا، ومخض عبادها بطشا وترهيبا. كلّ هذا حدث أوائل المائة السابعة مع جنكيز خان، واستفحل مع حفيده هولاكو، مخرّب بغداد، ومازال الزحف التتريّ يسري في ظل الحفيد الآخر،

تيـمـورلنك، ويتفـشّى، ولـمّـا يمضي على خروج الـمـشـرق من كابوس الإفـرنج حـملة الصلبـان، والـمـغـرب من هزيمتـه في مـوقـعه العُقـاب، أكـثر من نصف قرن..أتذكّر الآن، وأنا أحدّثك، يا حموّ عن رؤياي، أنّ لقائي بتيمور كان من بين العلامات التي تقول الشيء الكثير عن نصيب الـمشرق من الانتكاس، والشقاء؛ فاللقاء، وقد تخلّلته مأدبة، وحوارات متقطعة، جري لي تحت قبضة خوف، وإرجاف، ما كنت أقاومها إلا بهمهمة آي من القرآن، وحزب البحر عن أبي الـحسـن الشـاذلي تارة، وبتـذكّـر انتصـار الـمـمـاليك على التـتـر في عين جالوت طورا..أللهمّ يا كاشف الظلـمات بعد تكدّسها، ويا واهب الآمال بعد اندحارها، خفّف عني العبء، واجعل رؤياي في مدى عطفك بردا وسـلاما عليّ، وعلى أمة محمد»[81].

خاتل العـلاّمة في رواية ما وقع في حلـمه، فقد كتـم جزءا منه، وجـهر بآخر. سـتر أمـر زواجه مـن أمّ البنين، وتوسّع في وصف لقائه بالغـازي تيـمـور توسّعا يستجيب لـمعارفه وخبراته، فرواية الأحلام خاضعة لظروف التلقّي، وتأخذ في اعتبارها السياق الذي تستعاد فيها، ولـم يكن ابن خلدون عادلا في استـعادة حلـمه، فلإنه يريد أن يقيّد كاتبه ما سوف يقوم به في سـفارته للقاء تيـمور في دمشق، فقد أطنب حتى أنه أدرج فيه نبوءة عتيقة، لكنه دفن رغبته في أن يحل بديلا لكاتبه في فراش زوجته. ثم تحقّق ما رصدته الرؤيا؛ توجّه ابن خلدون إلى مكة، وأجهد نفسه في تنقية ما لـحق بها من شوائب الـحياة، ناسيا الـمحن، والتجارب الـمريرة التي شهدها، وبذل جهده في وداع الدنيا معتبرا بما شهد من مصائبها، ولكنه إثر عودته، نفض يده عمّا خطر له في بيت الله، حـينما فـوجئ بوفاة كـاتبـه، فتـزوج امرأته الشـابة، وأنجب منهـا طفلة سميت «البتول»، وكنّيت بها، فأصبحت «أم البتول». تحقّق الشقّ الأول من الرؤيا الاستـبـاقية، أما شـقّها الثاني، فمثله وفادة ابن خلدون إلى تيـمـور يلتمس منه وثيقة أمان تجنّب أهل دمشق من فتكه بهم.

رصـد الـحلـم مجـمل أحـداث الرواية التي توزّع فـيـهـا ابن خلدون بين

زوجته الفاسيّة ومفاوضة تيمورلنك، فكأنّ الرواية تفصيل سردي لذلك المجمل الحلمي. وعلى غرار ذلك، فحينما وصل ابن سبعين القاهرة، في رواية «هذا الأندلسي» للكاتب نفسه، بعد رحلة نفي طويلة قادته من الأندلس إلى سبتة، ثم بجاية، فتونس، والإسكندرية، ثم القاهرة، باتجاه مكة حيث قتل نفسه، سأل، وهو بجوار الأزهر، عن الشيخ أبي النجا النعمان، بتوصية من أبي الحسن الششتري، الذي التقاه ابن سبعين في بجاية، فدُلّ على بيته. وما أن طرق الباب حتى صاح به صائح «أنْ أدخل»، فتخطّى العتبة، وربط حصانه، فإذا به «أمام رجل بزيّ الصوفية».

في القاهرة وافاه حلم مركّب استعاد فيه خليطا من أحداث وقعت له في المغرب. فحال وصوله بيت النعمان غطّ ابن سبعين في نوم عميق ليومين كاملين، تناوبت خلالهما عليه رؤى منامية، لم يتذكّر منها سوى واحدة في ثلاث حلقات، حمل أحداثها لا وعيه من المغرب إلى المشرق «أرتني الأولى امرأة عملاقة، مكسوة بالسواد، لا يدرك منها شيء، استوقفتني بإشارة مباغتة، ونهرتني بشدة، وفظاظة «ما فعلته بي، يا هذا، عدوان وجرم! آمرك أن تنزع شوكتك من لحمي وإلا قاضيتك بتهمة تعريض حرمتي، وهناءتي للهتك»..كم تحسّرت في نومي لكوني تملّصت من مستفزّتي، إذ واجهتها بتحدّ متغطرس جاف «عليك بالمحكمة، سيدتي، عليك بها» ذلك أنه كان من الأفضل والأحرى أن أخوض معها حوارا هادئا نافعا حول العلائق الموهومة، أو المحتملة بين شوكتي ولحمها..كم تحسّرت لكوني قدّمت العنف على الحوار، فنزعتُ عن المشتكية إزارها وخمارها، فإذا بها الجارية حفصة، أو ما بقي منها: امرأة خربة، صلعاء، لا لحم، ولا نظر، ولا أسنان، بل شبح كائن آيل للدثور، والزوال!. أما الحلقة الثانية فدارت حول الجارية نفسها بجسمها المهنّدم، وأنا أزورها في سجن المجانين، وأكلّمها هذه المرة بالحسنى، والرفق الأقصى، فنفرتْ، وأجفلتْ، ثم اكتفت بنفث كلمات مريرة حارقة في وجهي «أرأيتَ ما فعلتَ بي!»». وفي حلقة ثالثة من

حلمي الـمرعب، تجلّت لي الـجارية ذاتها على ظهر سفينة بين أيدي بحارة يقطّعونها إربا إربا، ويرمون إلى الأسماك والـحيتان أشلاءها؛ وإذ لـم يبق منها إلا رأسها تفرّستني بعينين محمرّتين داميتين وصاحت «أرأيتَ ما فعلتَ بي!»، ثم أنّ الرجال بأرجلهم وأيديهم ترعبوا زمنا بالرأس قبل أن يطوّحوا به على سطح الـمياه»(82).

تكررت في الليالي الثلاث التالية الرؤى ذاتها بمنوال واحد، لكنّ فحواها يغيب عن ابن سبعين حال يقظته، فلا يتبقّى إلا هلع يجتاحه، فبدأ يكافح النومَ بنَسخ سيرته، ومداومته على التأمّل والدرس. يندر أن يُظهر الـحالـم شجاعة في الأحلام الكابوسية، فيذعن لـمؤثّرات أقوى منه، وبذلك يخيّم عليه الفزع، ويتلبّسه الـخَوَر. ارتاع ابن سبعين من رؤيا تكرارية تتوعّده فيها جارية التقاها في الـمغرب فلاذ بالكتابة، صار يحترس من جارية الـحلم بالانكباب على التأليف. ولـمعرفة فحوى الـحلم ينبغي العودة إلى الوراء، إلى مرحلة من حياته قضاها في «سبتة» حيث تزوّج من فيحاء السبتي بعد مدة من وصوله هاربا من الأندلس، فنقل مقامه إلى بيتها الفاره من جبل موسى حيث كان يقيم في إحدى الزوايا، فوجد لديها جاريتين: عبلة، وحفصة. وفي إحدى زياراتها إلى أقاربها في طنجة صحبت زوجته معها الـخدم إلا عبلة، فأمست الدار خالية إلا منها، فزارته في غرفته في الدار، وشرعت تغسل قدميه، وتدلكهما، وهي تعرض مفاتنها عليه، كما بادرت أمّ البنين إلى ذلك مع ابن خلدون في رواية «العلاّمة»؛ لكنّ ابن سبعين قاوم الإغراء، وإن عاش أياما على حافة الإغواء. داومت عبلة في ابتكار الـحيل للإيقاع بسيدها الـمتصوّف، لكنه صمد إلى النهاية. ولـما أعيته أخبرها بالبحث عن زوج، فأخبرته بأن هنالك من يحجر عليها، ويحول دون زواجها. وروت له أنها تعيش في دار للأيتام، ثم تولّتها أسرة السبتي مُذ كانت في العاشرة، فالتحقت بهم جارية حيث وجدت حفصة الأربعينية، وهي عانس، شديدة البأس، قوية الشكيمة، وقد التحقت جارية في البيت منذ زمن أقدم.

حينما عادت فيحاء السبتي من زيارة أهلها، احتمى بها زوجها من إغواء الـجارية عـبلة، وفي زيارة قـامت بهـا تلك الـجارية لزاويتـه بهـدف تنظيـفـهـا دخلت حفصة غاضبة، فنهرتها، وطردتها، وأكملت عملها، وطوال ذلك كانت تحدّج سيدها بنظرات شزراء مكابرة، ثم انصرفت من دون كلام. تملّى فيها ابن سبعين مستغربا، فوجدها «فارهة القامة، قوية الـجسم، واطئة الصدر، مقصوصة الشعر، بنّية اللون، كثيرة الكلح والـحَوَل»[83]. شعر بخوف منها، فهي قادرة لو أرادت أن ترفعه إلى سقف الدار، وخبطه في الأرض، إنها عملاقة، وقد أدرك خشونتها، وفظاظتها في معاملته. وبما أنه تجنّب إغواءات عبلة، وأراد الابتعاد عنها، فقد قبِل بخدمة حفصة له، ومضى في تحرير رسائله، وإغناء كتابه «بُدّ العارف». وخطر له تزويج عبلة من أحد أتباعه ليصرفها عن مراودته، وشرع في ذلك. ظهر ابن سبعين قوي العزيمة في صدّ إغواء الـجارية على غير ما أظهره ابن خلدون من تهاون، لكنّ فتنةً كانت تلوح في الأفق.

في هزيع متأخّر من إحدى الليالي، أغار الأرق على ابن سبعين في زاويته، وحال بينه وبين النوم، فخرج يتمشّى في رياض الدار يسلخ وقته، فإذا به يسمع من باب غرفة الـجارية حفصة «أنّات متواترة» كأنها لـجريح «لو لم تشكلها آهات اللذة والشهوة» فاسترقّ النظر من ثقب الباب، فرأى «حفصة عارية ومهيمنة كوحش، ومن تحتها عبلة كفريسة، وكلتاهما في اختلاء سحاقي لا ريب فيه: الرهز والنهز على أشدّهما، وكذلك الشخير، والنخير، والشهيق»، فأعرض فزعا من سوء العاقبة، وهرع إلى زاويته مرتاعا مما رأى. طرق سمعه أمر السحاق من قبل، لكنها الـمرة الأولى التي رآه فيها رأي العين، فتذكّر قول عبلة أن هنالك من يحجر عليها، لكنها أخفت البوح باسمه، وقد انكشف له الأمر الآن، فهمم لنفسه «كراهة الرجل عند حفصة حقيقة لا غبار عليها، وعبلة مكرهة على فعلها مجرورة إليه، وإلا لـما توسّلت إليّ مرارا أن أدعو لها بالنكاح. ظهر الـخيط الأسود من الـخيط الأبيض،

وصـدق حـدسي البـدئي، وظنّي، فلـم يبق إلا أن أروم فكّ الارتبـاط بين الـمتوحشّة والغزال، بل إنقاذ الغزال من مخالب الـمتوحشّة، بما يلزم من سرّية، وحذق، وإتقان»[84].

راح ابن سبعين يتضرّع إلى الله أن يكتب لعبلة قرانا ميمونا في القريب، وأمرها أن تلازم سيّدتها، فلبّت مطاوعة، فيما كانت حفصة ترميه بنظرات السخط والبغض والعداء. صار الشيخ فاصلا بين الاثنتين، فأثار ذلك غضب حفصة عليه، ومرّ وقت استطاع فيه تدبير زواج عبلة. وحينما عرفت حفصة بالأمر سقم حالها، واعتلّت صحتها، وفي ليلة تالية، سمع عويلها، فقد جنّ جنونها بعد أن علمت بقران عبلة، فلاذت بفراشها، واستجارت بعزلتها، وأحجمت عن الطعام والشراب، وحينما التحقت عبلة بزوجها خالد الطنجي، انحطّت صحة حفصة إلى غاية السوء، فزارها ابن سبعين متفقّدا في حجرتها، ووجدها هزيلة وشاحبة، فابتغى نصحها بتخطّي حالها، غير أنها أجابته «مُذ حللت بهذي الدار وأنت تحفر قبري، أفسدت مقامي عند مولاتي، وصرفت عبلة عني، وعبلة، كما أدركت، هي روحي، وكلّ حياتي»[85]. ثم طالبته بإعادة عبلة لها، وهدّدته بالقتل، فهرب من غرفتها مذعورا.

ترك ابن سبعين البيت، وهو حائر في الحال التي أصبح فيها. أمضى سحابة النهار مشغول البال، وقصد جامعا فصلّى، وتمنّع عن العودة إلى البيت خائفا، وحينما عاد أخيرا علم بأنّ حفصة فقدت السيطرة على نفسها، فطغت، واعتدت، وتم نقلها إلى «الـمارستان». لـم يفصح ابن سبعين لزوجته عن حقيقة جاريتها، وحمل السرّ معه. وسرعان ما جاءه نبأ انتحار حفصة. وحينما أمر بدفنها، أُخبر بأنه لا يجوز في حكم الشرع الصلاة على منتحر، ولا يدفن مع الـمسلمين، فحاجج بأنه يستثنى من ذلك الـحكم: القاصر، والأحمق، والـمعوّق، فرُدّ عليه أنه لو أُخذ بفتواه فسيكون ذلك مثار استعداء الفقهاء عليه، فوق ثورتهم، فاقترح إيداعها في مقبرة «الـخلاء بين سبتة وطنجة»، وهي مكان يدفن فيه «شوّاذ الـموتى»، وتمنع زيارتها. قبل ابن

سبعين العرض، ودفع نفقة الدفن. وفيما كان يغادر اعترضه رجل شرط عليه قدرا من الـمال قبل أن يفشي له سرّا خطيرا، ولـمّا لبّى طلبه، قال «مقبرة الـخلاء عرضها البحر وقاعه، ترمى فيها الـجثث مقيدة بأثقال، فلا يعلـم منقلبها إلا الله»(86).

أُرغم ابن سبعين على مكابدة تهديد في اليقظة والـمنام، فتسرّبت بعض وقائع اليقظة إلى أوهام الـحلـم، وبذلك أحيط بها في صحوه، وفِي رُقاده، ولـم تنفك عنه، فالإحساس بالإثم الذي خالـجه، وهو يدفن حفصة مع علـمه بسحاقها، لـم ينقطع بموتها، بل لاحقه في منامه بمنوال تكراري بقصد تضخيم إثمه وهو بجوار الأزهر في القاهرة، ولذلك نظير سردي في الـمشقّة بحلـم البارودي في رواية «بيروت: مدينة العالـم» لربيع جابر، سوى أن الأول استعاد وقائع الـماضي، فيما جاء الثاني بوقائع الـمستقبل كما حدث في رؤيا ابن خلدون، فبعد أن انتهى عبد الـجواد البارودي، الرأس الـمؤسّس للسلالة في بيروت التي وصلها من دمشق هاربا بعد طعن أخيه، قام بتنظيف دكان صغير تخلّى له عنه اليهودي موسى يعقوب مزراحي، فغالبه إرهاق جراء التنظيف شبيه بإرهاق سفر ابن سبعين في شمال إفريقيا، وكان بيد واحدة، فجلس على مصطبة حجرية عند مدخل الدكان، وقد سبح بعرقه، والليل بهيم، وبيروت نائمة، فخيّم النعاس عليه، وهوى غافيا في جلسته على الـحجر، فرأى «مناما خارقا لن يتاح له الوقت الكافي لكي يفهمه. مات عبد الـجواد أحمد البارودي قبل عقد كامل من انتصاف القرن التاسع عشر، وقبل قرن تقريبا من تحقّق ذلك الـمنام الغريب. كان مناما من مشهد واحد فقط. مشهد بلا ناس، بلا حركة، بلا وجوه، بلا أصوات، وبلا معنى»(87).

ما هو الـحلـم الـخارق الذي رآه البارودي خلال ليلة مرهقة بسبب العمل «رأى برجا يرتفع في قلب ساحة العصافير، ورأى في قمة البرج وجها أبيض مدوّرا يشبه البدر كاملا. لـم يفهم معنى البرج بالوجه الأبيض، وتلك الأرقام السوداء في صفحة الوجه الـمدوّر. هل عرف أنها كانت أرقاما؟ كان يرى،

عندئذ، برج «ساعة العبد» الذي نصب سنة 1933 في تلك النقطة بالذات وسط ساحة العصافير التي اتسعت بمرور قرن، فتحولت إلى ساحة البرلـمان». علّق الراوي بعد أن انتهى من عرض منام البارودي، وقدّم تأويلا له «لا نقرأ حكايات خيالية الآن، بل القصة الـحقيقية الكاملة لـحياة الشامي صاحب الذراع الواحدة عبد الـجواد أحـمد البارودي»[88]. لـم يكن البارودي على موعد مع بيروت الـحديثة، ولـم يكشف السرد أنه نظر في ساعة، أو ضبط وقته على مؤشر زمني، وبحسب مصادر العمارة البيروتية فقد وضعت أول ساعة في مبنى الـجامعة الأميركية في عام 1869، فكيف يتهيأ له أن يحلـم ببرج ساعة العبد قبل بنائه بأكثر من قرن؟ معلوم أن الساعة كان قد أهداها الـمغترب اللبناني في الـمكسيك «ميشال العبد»، وأشرف على بناء برجها الـمهندس «مارديروس الطونيان»، وقد وضعت في رأس البرج في ساحة النجمة، ورفعت أكثر من مرة، ثم أعيدت إلى مكانها.

رصد حلـم برج العبد ببناء ساعته البيضاء كوجه الأنثى، وأرقامها السود كعيونها، حدثا في طيّات الغيب بالنسبة لتاريخ بيروت، فهو من الأحلام الاستباقية التي تفتح للسرد مسارات، وتتنبأ بما سيأتي، والـحال، فهذا الضرب من الأحلام يمهّد للأحداث، ويشرع للـمتلقّي أفقا في ترقّب حدوثها، فهي تعبير عن رغبة مسبقة بأمر أكثر من كونها إطلاقا لعنان رغبة مكبوتة. لكن استعادة الـحلـم أنست الـحالـم تلك العقارب السود التي تدبّ ببطء بين الأرقام تحسب الزمن. ظهرت ساعة برج العبد بلا عقارب، هي وجه منير كالبدر بعينين سوداوين، وليس آلة لـحساب الوقت. تضاربت وظائف ساعة البرج في حلـم البارودي. حضرت وجوه الـحسان بعيونهن اللواتي رآهن في بيروت، ولَم يكن يحسب للزمن حسابه، فسقطت العقارب عن الـحلـم، وبقيت العيون السود تنظر بتراخ إلى الـمجهول. لـماذا لـم ير البارودي في حلـمه العقارب الطويلة، وهي القرائن الـمعبّرة عن حساب الزمن بمنوال حركتها فوق الأرقام؟ ربما نسي الراوي ذكر ذلك في روايته لـحلـمه، وسيكون

هذا خطأ سرديا في سياق الحديث عن الزمن الآتي، ولكن لا أرجّح ذلك، فما كان يشغل بال البارودي في يقظته هي العيون السود في دائرة الوجه الأبيض المنير كالبدر بقوام سامق كأنه البرج، فتسلل ذلك إلى حلمه.

خلا حلم البارودي من العنف الذي يكتنف الحالمين المذعورين، فلم يكن كابوسا يطبق على الحالم، بل تبصّرا بما هو آت، ولكن قد تشيع الأحلام جزعا تحارُ الشخصية في التفلّت منه، لانشغالها بموضوع يسبر الحلم أغواره، تلك هي الأحلام القلقة التي تقضّ مضجع صاحبها لمداومته الانشغال بها، فلا يهنأ بنوم بسببها، ومن ذلك أحلام «كاثرين» في رواية «واحة الغروب» لبهاء طاهر، فجرّاء استغراقها في البحث عن آثار الإسكندر الأكبر بمعبد «أمون» في واحة «سيوه» بغرب مصر، حيث أُبعدت كاثرين مع زوجها الضابط محمود عبد الظاهر، تداهمها كوابيس مرعبة لها صلة بتاريخ الإسكندر، وخلال ذلك يصلها خطاب مضطرب من أختها «فيونا» مع القافلة التي وصلت لتوّها الواحة عبر الصحراء، وفيه تخبرها بأنها سوف تصل الإسكندرية قريبا قادمة إلى مصر من أيرلندا، ثم تتوجّه إلى الواحة النائية فورا للاستشفاء.

وجدت كاثرين أن فيونا استسهلت أمر الرحلة، وكان ينبغي عليها التريّث قبل أن ترتّب أمر سفرها عبر الصحراء الخطرة. وعلى إثر هذه الرسالة بدأت كاثرين تحلم بأختها، وفي إحدى الرؤى ظهرت فيونا بوجه جميل يختفي خلف قناع شفّاف من الحرير تحاول أن تنزعه عنها بيديها معا، ولكنها كانت تنزع وجهها نفسه، يصبح الوجه كالمطّاط كلما شدّت القناع. أصابها هذا الحلم بالخوف، فاستيقظت من نومها فزعة «غير أنها زارتني مرة أخرى ولم تكن وحيدة. جاءت ومعها الإسكندر. يأتيني هو كثيرا في المنام هذه الأيام. في هذه الليلة جاءني بوجه غاضب، ثم رأيت فيونا تحمله وتحتضنه كأنه طفل يبكي، اقتربت منها فوجدته طفلا من رخام، وفي عينيه الحجريتين دموع غزيرة»[89].

أصيبت كاترين بالذعر من ظهور الإسكندر الغاضب في عالـمها على خلفية من الـخوف على أختها، فلجأت إلى الـخرافة، بأن حاولت استحضار روح الإسكندر بكتاب سحري؛ أغلقت الأبواب والنوافذ، وأضاءت شمعة، ووضعت على الـمنضدة كأسا زجاجية مقلوبة، وأغمضت عينيها، وركّزت تفكيرها في الإسكندر، وتمتمت باسمه، وهي تحيط الكأس بأصابعها، سائلة إن كان الإسكندر هنا، فخرج صوتها مرتعشا، وأنفاسها متلاحقة، وشلّها الـخوف، فصدر رنين خافت من الكأس؛ لأن أصابعها قد مرّت عليه، فارتعدت خوفا، وسارعت الى فتح الأبواب والنوافذ، ولـم يلبث أن جاءها الإسكندر مرتين بعد ذلك، في الليلة الأولى جاءها بصورته الـمعروفة «يمتطي حصانا أسود يحلّق في الفضاء بسرعة بجناحين أبيضين ثم اندفع يهبط فجأة نحوي، وهو ينقضّ عليّ مشهرا سيفا. لـم أر مثل طوله»، فاستيقظت صارخة، وفي الليلة الثانية جاءها بظفائر شقر، فسألته «لِمَ فعلتَ هذا؟ فضحك، بينما أخذتْ تلك الضفائر تتحرّك، وتتلوّى، وتتحوّل إلى ثعابين، بدأت تزحف نحوي، وتلتف حول جسدي، فصحوتُ، وأنا أصرخ»[90].

لـماذا حضر الإسكندر وغابت فيونا، مع أنها كانت الـحافز لظهوره في حلـم كاثرين، ألأنها كانت أكثر انشغالا به من انشغالها بأختها؟ وتريد إثبات دفنه في سيوة، ربما يصحّ ذلك التأويل، فليس ثمة منطق في الـحلـم. لكن أحلام كاثرين التي تستعيد فيها صورة بطل أسطوري في خيالها الليلي، وتمضي نهارها في التفكير بإثبات نظرية دفنه في الواحة، توحي باقتلاعها عن الـمكان إلا بوصفه موضوعا للـحلـم والبحث، وعدم الإتيان على ذكر فيونا في عملية الاستحضار التي قامت بها كاثرين يشي بانزعاجها من العلاقة الـمحتملة بين أختها وزوجها، فصار الـحلـم وسيلة للاستئثار ببطل، واستبعاد شقيقة.

لـم يقتصر أمر أحلام الليل على كاثرين، إنما شمل زوجها محمود عبد الظاهر، فحينما أخذه الأرق توجّه إلى مركز الشرطة فجرا، وانفرد في غرفة

مظلـمة، فتذكّر أخاه سليمان عبد الظاهر الذي أصبح في بلاد الشام، وتذكّر وفاة أمه، ثم حلـم بأنه يتلقّى التعازي «السرادق واسع، وأنا أقف أتقبّل العزاء في محمود عبد الظاهر، لكن الـمقاعد خالية، ولا أحد يأتي. يجلس شيخ قارئ على دكّة عالية، لكنه يفتح فمه، ويغلقه من دون صوت، ولا أحد يأتي. ثم السرادق حديقة واسعة مزدحمة بالناس يلعب فيها كثير من الأطفال، وأنا أسير وحدي أحمل طيّات من قماش أبيض، أستوقف رجلا عجوزا، وأسأله عن مكان الـمقابر، فيشير بيده من دون أن يتوقف، ويقول استمر، فاتبع إشاراته، وأجدني على شاطئ نهر تحفّ به أشجار لبلاب تتدلّى غصونها في الـماء، وأنا أمسك بيدي فتاة جميلة، ونضحك معا، وأقول لها: تصوّري كنت ميتا، لكنني عشت من جديد. فتقول بفخر: هذا بفضلي أنا، ونركب قاربا في النهر، أكتشف أنها نعمة، فأضحك، وأسألها: منذ متى غيّرت لون شعرك؟ وترد: منذ تركتني. لكنها تصرخ فجأة، وتشير بيدها خلفي، ويظهر ناس كثيرون على شاطئ النهر، يشيرون بأيديهم إلى حيث تشير، والتفتُ فأجد تمساحا هائلا فاغر الفم يهجم على القارب..أمسك بيد نعمة، ونقفز معا من القارب..نجري بسرعة فوق الـماء، فنكون مرة أخرى في السرادق وسط الـمقاعد الخالية، وصوت القارئ لا يخرج، لكنه يفتح فمه ويغلقه..تقول نعمة في سخط: لـماذا لا يقرأ هذا الشيخ على الأقل؟ أتقدّم منه غاضبا، فأكتشف أنه لا يقرأ، لكنه يضحك. عرفته من عينيه، فأمسكت بتلابيبه، وقلت ثائرا: أنت يا شيخ..ثم صحت: ادخل!»[91].

استيقظ محمود فزعا على دخول الشاويش إبراهيم عليه في غرفته، فقد أخذته غفوة في ذروة أزمته في إدارة شؤون الواحة، أما الشيخ الذي رآه في الـحلـم فهو الشيخ صابر الذي قابله عند مدخل مركز الشرطة حينما وصل فجرا، ولـم يعلـم سبب زيارته الغامضة، واجتماعه باليوزباشي وصفي، ولـما استجوبه ادّعى أنه كان يراجع معه الضرائب، واستغرب أن يكون ذلك قبل صلاة الفجر، وكان الشيخ كبير قوم(الشرقيين) يزور اليوزباشي سرّا في

الليالي، ولطالـما تمنّى محمود أن تكون سيرته مستقيمة مثل أخيه سليمان، لكنه كان متقلّبا، ومملوءا بالشك، وسوء الظن، وقد تجلّى كل ذلك في أحلامه. اختزلت أحلام كاترين وزوجها جملة الـمحن التي مرت بهما خلال نفيهما إلى واحة سيوة، واختصرت الـمخاوف التي خيمت عليهما في تلك الواحة الـمنقطعة، فزيادة وتيرتها حول موضوع ما، يؤكد وظيفتها في استبطان عوالـم الشخصية، فتصبح إحدى الـمهيمنات السردية في العالـم الافتراضي حيث تستبطن الأحلام أحداث ذلك العالـم، وتملأ الفراغات الفاصلة بين حدث وآخر بكشف التوتّر الذي أحاط بالشخصيات في منفاها الصحراوي.

تؤرشف أحلام كاثرين للتاريخ الذي ورثته واحة سيوة من زيارة الإسكندر لها لكي يحظى ببركة إله الشمس «آمون»، فضلا عن ذكرها الـمعابد الفرعونية الدالة على شيوع ديانة ذلك الإله فيها، وقد آلت ركاما من تراب، أما أحلام زوجها محمود عبد الظاهر فتؤرشف لشعوره بعد أن نفاه الإنجليز إلى واحة نائية انتقاما منه لـمقاومته غزوهم بلاده إبان ثورة عرابي في أول ثمانينيات القرن التاسع عشر، فالأحلام تشمل بوقائعها الـماضي كما تشمل الـحاضر، وتتوازى مع أحداث السرد في تناغم يمضي بها إلى تأكيد نجاح التخيّل لـحقبة من حقب تاريخ سيوة.

6. كوابيس الاغتصاب

وقد تصبح الأحلام سيلا من كوابيس مرعبة لا تكاد تنتهي، فتلازم شخصيات الرواية، ولا تنفك عنها، حتى يختلط عليها الأمر فلا تدرك إن كانت يقظة أم نائمة، وكلّما هنأت الشخصية بساعة راحة حتى غاصت بليل من الكوابيس التي تعيد إلى السرد صورا مريعة من انتهاكات جسدية تعرّضت في يقظتها، وعلى هذا الـمنوال من تعاقب أحداث العنف، وصورها الـحلمية، تمضي كثير من مشاهد السرد في رواية «تلّ الورد» لأسماء معيكل، فهي تعوم في نهر من الأحلام التي تخللت أحداثها منذ بدايتها إلى نهايتها،

وتعدّدت وظائفها بين التعبير عن الخوف، والتعبير عن الندم، والتعبير عن الإثم، فضلا عن بعض أحلام اليقظة التي تداخلت فيها أحلام الواقع السردي بتوهّمات الشخصيات[92].

وشملت الأحلام الشخصيات كلها ما خلا الأم والأب، وكشفت أحلام النساء فيها عمّا تعرضن له من اغتصاب أجبرن على إخفائه، أو مكابدات عجزن عن الإفصاح عنها، ومن ذلك، الكوابيس التي لاحقت «باهرة» بعد اغتصابها، فقد لخّصت الأحلام مخاوفها من تكرار الاغتصاب الذي تعرّضت له «بينما أنا مستلقية في سريري فجأة ينتابني شعور بالذعر، وبوجود قوة خفية ستهبط عليّ، أحس بها لكنني لا أراها، أسمع صوتها على شكل دويّ في رأسي، فيزداد خوفي، وفجأة تهبط عليّ، فأشعر بثقلها على جسدي، أشعر بقوة رهيبة تشدّني إلى الأسفل، وتقيّد جسدي فلا أستطيع الحراك. بعد لحظات تبدأ تعبث بي، فترفعني إلى الأعلى فأصبح معلقة في الفضاء، تحركني في أرجاء المكان إلى أعلى، إلى أسفل، باتجاه اليمين، باتجاه اليسار، أسمع صوت طيراني في الفضاء، بعدها تبدأ بتحريكي خارج الغرفة، تخرجني من تحت الباب، وكأنني شبح، فكتلة جسدي تختفي وأصبح كالخيال، أعجب كيف أخرجتني من تحت الباب وهو مغلق، وأحيانا تخرجني من النافذة المغلقة لأصبح معلّقة بين السماء والأرض، وتعاود الكرّة، وتدخلني إلى الغرفة من تحت الباب المغلق، وبينما تحرّكني القوة الخفية، وتتلاعب بي، أتذكر قراءة المعوّذات وآية الكرسي، فأسرع لقراءتها أكثر من مرة بصوت هامس، وفجأة أشعر بارتخاء في جسدي، لأجد نفسي في سريري، ولكنني منهكة القوى كحالي يوم صحوت بعد حادثة اغتصابي».

مرّت باهرة بأكثر من تجربة اغتصاب أصابتها برضوض نفسية، فكانت تتراءى لها بهيئة كوابيس متداخلة في أحلامها، فتتضاعف صور الاغتصاب في اليقظة والمنام «صارت تهاجمني الكوابيس، حينما أغفو لبعض الوقت نتيجة الإرهاق؛ لأغتصب مرة بعد أخرى كل ليلة، لذا صرت أخاف النوم،

وصار الأرق صديقي، ووحيدة كنت أتجرع آلامي، الهواجس والظنون تعصف بي». وخيّل لها أنها حملت مما تعرّضت له من اغتصاب، فتفاقمت كوابيسها، ومنها كابوس الرجم في باحة تلّ الورد بتهمة الدعارة، الذي تراءى لها، وتركها حطاما، وأمسى يقضّ مضجعها، بعد أن رأت أخاها ربيعا يتولّى رجمها باعتبارها زانية «كابوس الرجم صار يتكرّر معي في كل ليلة، وفي كل مرة أرى ربيعًا يريد أن يجهز عليّ بصخرة، صخرة كبيرة يحملها على منكبه، وينوء بها، كأنها حمل يريد التخلص منه، فيقترب إليّ، ينوي سحقي بها، يقترب، ثم يقترب، ويربدّ وجهه بالغضب، وتشع عيناه بالكره، عينان ملتهبتان بالحقد، لا بريق للرحمة فيهما، عينا ثعبان يترقّب فريسته، وقد تكوّرت لحيته كذيل تيس، تصلني رائحته الكريهة، صنان ثقيل، هذه ليست رائحة أخي، هذا ليس أريج ربيع، هذا عطر فاسد، أغمض عينيّ فلا ينسدل جفناي، ورموشي أشواك، أحاول سدّ أنفي، لكن يدي جامدتان، وذراعي متصلبتان، أرتجف، وقلبي يختض، وصدري يقرع، وأضلاعي متوترة مثل قوس، وأنتظر أن يرمي صخرته عليّ، وحينما يهمّ بسحقي أستفيق من الكابوس. أطرافي ترتجف، وبطني متكوّرة، وقد تدفّق من أسفلي ماء غزير، فأسرع الى الحمام، أتطهّر، وأصلّي، لست زانية، وما خُدش شرفي برغبة، كنت أكتم سرّا، وأداري فضيحة، مرّ أسبوع، وأسبوع، وثالث، درّ جسدي سيولا من الماء حتى تقرّح أسفلي، وأمست غرفتي مرحاضا، أدسّ قطعا بالية من قماش ثخين بين ساقي كلّما رقدت، مزق أقتطعها من ملابسي القديمة، أشم رائحة القطن العتيق، وأنا أمزق ثياب شبابي، وأكوّرها، وأدفع بها بين فخذيّ، فأستيقظ وأجدها كتلا من بول عفن، كأنني عنزة جرباء، أطهّر نفسي كل يوم، لكن شعوري بالدنس يتفاقم، كأنني لعنة، أفكر بالانتحار لكن معتقدي يبعدني عنه، هل سيأتي يوم أبرأ فيه من حالي؟ هل أنتقم؟ ولكن من هو عدوي؟ لا أرى عدوا، ولا أعرف خصما أثأر منه. لا أريد أن أصمت على شيء، ولا أجرؤ على البوح بشيء[93].

ظهر ربيع رقيبا أخلاقيا في أحلام أخته باهرة، لكنه انغمس في الأحلام

بدوره حينما تعرّض للتشويه في إحدى الـمعارك الأهلية في سوريا، ونُقل للاستشفاء في تركيا، فخال الـممرضات من حوله حوريات يسعين بين يديه، وقد تربّع في جنان الـخلد مستمتعا بالوعود التي تلقّنها مجاهدا «متّكئ على أرائك من سندس واستبرق، أمامي مائدة كبيرة فيها ما لذّ وطاب من الطعام والشراب، وغير بعيد عني تتمايل حوريّة فارعة القدّ، وتتراقص على أنغام موسيقا رائعة، تنبعث من مكان بعيد، لـم أر في مثل حسنها من قبل، وعلى يميني حوريّة أخرى تفوح منها رائحة الـمسك والعنبر، تمسّد شعري، وتمسح على جبيني بيدين ناعمتين، كأنهما قطعة من الـحرير، وعلى يساري حوريّة تتمايل بغنج ودلال، وهي تطعمني بيدها عنقودا من العنب، وعلى الأرض تجلس حوريّة تحتضن ساقيّ، وتمعن في تدليكهما برفق. أحمد الله أنّني في الـجنّة، ولست في الـمستشفى كما أخبرتني الـممرضة، أجل أنا في النعيم بين الـحور العين، وما راودني قبل لـحظات، لـم يكن غير كابوس مزعج، والـحمد لله الذي منّ عليّ بالشهادة، وجعلني أحظى بهذا الـمقام».

ثم راح يشرح أمره بما يشبه حلـم يقظة «عاد الألـم يسري في عظامي. بقيت مغمضا عينيّ، وأنا أهجس بأنها لـحظات وسيختفي الإحساس الـمؤلـم، أحاول جاهدا إبقاء الـحوريّات، ومائدة الطعام، والـموسيقا من حولي، ولـما فتحت عينيّ رأيت الـممرضات يحطن بي، إحداهن وضعت كمّادات ماء مثلج على رأسي، لـخفض درجة حرارتي، وأخرى كانت تغيّر الضمادات عمّا تبقى من ساقيّ الـمبتورتين، وثالثة، تساعدني على تناول بعض الـحبوب الـمسكّنة للألـم، فأدركت أن الـجنّة بحوريّات لـم تكن سوى حلـم تلاشى سريعا، وهأنذا ممدّد على سرير في مستشفى بعيدا عن تلّ الورد، أشهد على تقطيع أوصالي، وترميم جسدي الذي امتلأ بالشظايا، وألـمح نظرات الشفقة في عيون من حولي، بعد أن صرت عاجزا، وكل ما فيّ يحتاج إلى إصلاح»[94].

لـم تترك الكوابيس ربيعا، وهو قعيد أحد الـمشافي التركية، بل ثابرت

على تذكيره بماضيه الـمشين، وكأنها تعويض عمّا خالـجه من عار؛ لأنّه أوغل في القتل، وألـحق ضررا بأمه وبأبيه وبأخته، فقد بدّلت الأحلام حياته إلى سلسلة من الكوابيس التي فضحت أفعاله الشائنة؛ لـمبالغته في قطع الرقاب، وإخراس الألسنة، فكانت تلك الكوابيس تغزوه كلّما خَلَد للراحة من أوجاعه، وهو مشوّه البدن بعد الـحرب، وقد عجز عن تحريك أطرافه «أسير في حقل من القمح، أسمع همهمات بجواري، لكنني لا أرى شيئا، يتسلّل إليّ شعور بالـخوف، تمرّ لـحظات، وأفاجأ بكدس من رؤوس مقطوعة تتدحرج نحوي فاغرة أفواهها، تريد أن تقول شيئا لكنها خرساء، أبدأ بالـجري، أهرب، وأهرب، كأنني في مزرعة أهلي، لكنني أتعثّر بأكداس من الرؤوس، تلوها أكداس أخرى، تحاصرني الرؤوس، ثم تهتف وقد انفكت ألسنتها، وراحت تنطق جهرا كأنها تردد نشيدا مدرسيّا: قاتل..قاتل..قاتل، وأرى أبي يرمقني بطرف من عينه، كأنه لا يريد أن يراني، ثم يتوارى طيفه، وينأى، ويتلاشى مثل شبح من ضباب، وحينما أنظر إلى الرؤوس أراها استحالت قطيعا من الأرانب البيضاء البريئة تتدافع مذعورة من ريح تكنس الأرض، فتلوذ بي، وتتجمّع حولي، ثم تبدأ تقرض أصابعي، فأريد أن أهرب، لكنني لا أستطيع، أحاول، فأسقط، وتحيطني الأرانب الصغيرة تلحس وجهي، فأطمر وجهي في التراب، تراب الـمقبرة بجوار بيتنا، وأصرخ: أريد قبرا، أريد لـحدا، فيظهر أبي مطبقا على أسنانه، يحمل مجرفة، وبدل أن يحفر لي قبرا، يدفعني بقدمه إلى البئر، فأتدحرج إليه، ثم أهوي، وأهوي، وأصرخ»[95].

عاضدت الأحلام وقائع السرد في صوغ العالـم الافتراضي للرواية، وما تعرّضت له تلّ الورد من محن خلال الـحرب الأهلية السورية؛ فالقرية كناية عن سوريا التي تمزّق شمل أهلها جرّاء تلك الـحرب التي انخرط فيها خليط من الأغراب والأصحاب، وقد توقّعت الأحلام أحداثا كانت في طَي الغيب، لـم يأت السرد عليها بعدُ، وأعقبت أحداثا جرت وقائعها في تلّ الورد من قبلُ. وبين حدّي الـمستقبل والـماضي، تضاعفت أحلام الشخصيات،

ومعظمها تبصّر مجازي بالـمخاوف التي انتابتها، وهي تخوض محن الـحياة في قريتها. وبذلك شكّلت الأحلام عالـما موازيا لعالـم السرد حيث تُرغم الشخصيات على العيش فيه مكرهة وهي تعاني من رهاب العنف الذي مورس عليها، وهو رهاب مكين نابع من انتهاكات جسدية تعرّضت لها، وليس تهيؤات نفسية خادعة تتوهمها. فمعظم الكوابيس جاءت مباشرة، دهمت الشخصيات، وتركتها صريعة ذعر شلّ أرادتها. وكان فرويد قد أكد على أن «الكوابيس كثيرا ما يكون لها مضمون بريء من أي تحريف، وكأنه أفلت من الرقابة إن جاز القول، فالكابوس هو، في الغالب، تحقيق لأمر غير مقنّع ولا متنكّر لرغبة من الرغبات، ولكن هذه الرغبة ليست مما يرحّب به الـحالـم، بل على العكس مما ينبذه ويصدّ عنه»[96].

7. آنسة الأحلام، وانهيار الإمبراطورية

شاع القول بانعكاسية الأحلام لكنّ السرد قد يقترح تفسيرا مختلفا لـحدوثها فيكون الـحلم سابقا على الـحدث ولا تابعا له. ظهر ذلك في قصة «أحلام للاستئجار» لـماركيز، فبطلتها السيدة «فريدا»، وهي كولومبية الأصل، لا تحلم في ضوء ما حدث من وقائع، فأحلامها تستبق الأحداث، وتتقدّم عليها. جاءت فريدا إلى النمسا، قبل الـحرب العالـمية الثانية، من أجل دراسة الـموسيقى والغناء، حيث التقاها الراوي، واسمه ماركيز، في حانة رخيصة؛ ولـمّا سألها عن عملها، أجابت «أنا أؤجّر نفسي لأحلـم للآخرين». كانت فريدا قد بدأت تحلـم منذ وقت مبكر من حياتها «بحلول الوقت الذي تعلّمتْ فيه الكلام، كانت قد اعتادت أن تقول كل أحلامها قبل الإفطار». إبان حياتها في النمسا شعرت بالـحاجة للعمل، فطرقت باب أحد الـمنازل في «فيينا» تعرض خدماتها في العمل، وحينما سُئلت عمّا يمكن أن تفعله، أجابت «أستطيع أن أحلـم»؛ فأخذتها سيدة الـمنزل بأجر زهيد مع غرفة للنوم وثلاث وجبات في اليوم.

سعد أفراد العائلة بالحالمة التي أقامت معهم، ورحبوا بها شرط أن تكشف لكل منهم، في كلّ صباح، ما سوف يحدث له في يومه، وبدأت عملها في الاستكشاف، وأتمّت تنبؤاتها على أكمل وجه طوال سنوات الحرب «حيث كان الواقع أشد مرارة من أي كابوس. فعلى مائدة الإفطار كل صباح، كانت تقرّر وحدها ما سيفعله كل فرد من أفراد الأسرة اليوم؛ بل وكيفيةً القيام به، حتى أصبحت تنبؤاتها وتحذيراتها هي صوت السلطة الوحيد في المنزل». وقبل أن يتوفّى ربّ الأسرة أوصى لها بجزءٍ من ثروته شرط «أن تستمر في الحلم للعائلة إلى الحين الذي لن تعود فيه قادرة على الحلم». في يوم ما قصدت فريدا الراوي في الحانة التي يتردّد عليها، وهمست في أذنه «أتيت خصيصا لأخبرك أنه في الليلة الماضية رأيتك في أحلامي». وأضافت جازمة «يجب عليك مغادرة ڤيينا فورا، وعدم العودة لها إلا بعد انقضاء مدة خمس سنوات على الأقل». أخذ الراوي أول قطار، ولم يعد إلى فيينا على الاطلاق مؤمنا أنه نجا من كارثة محقّقة.

بعد سنين طويلة من ذلك التقى الراوي بفريدا في برشلونة، وكان بصحبة الشاعر نيرودا وزوجته ماتيلد في زيارة للمدينة الإسبانية. وفي دعوة على الغداء توقّف الشاعر فجأة عن الأكل، وهو يمطّ أذنيه مثل قرون استشعار جراد البحر، وهمس للراوي «هناك شخص ورائي يستمرّ في التحديق بي». كان محقا، فخلفه «على بعد ثلاث طاولات إلى الوراء، كانت هناك امرأة جريئة، تعتمر قبعة قديمة الطراز، وتلفّ عنقها بوشاح أرجواني، وتمضغ طعامها ببطء، وعيناها مثبتتان على نيرودا». تعرّف الراوي عليها حالا، إنها فريدا، وقد بدأت أكبر بكثير مما كانت عليه في فيينا، واختارت أن تقيم في البرتغال، وقد أثرت من أحلامها، فطلب إليها الانضمام إليهم، ودعاها للحديث عن أحلامها الاستباقية للترفيه عن الشاعر «الذي لم يكن لديه أي اهتمام بذلك، معلنا صراحة أنه لم يؤمن يوما بنبوءة الأحلام»؛ فالشعر هو القادر على التنبؤ. ثم افترقوا بعد الغداء ليقضي الشاعر قيلولته في منزل الراوي،

لكنه استيقظ بعد عشر مشوّشا، وقال»حلمتُ بتلك المرأة التي تحلم». ولما سألته زوجته عن فحوى حلمه، قال «حلمتُ أنها تحلم بي»، فعلّق الراوي «هذا يبدو وكأنه بورخيس». نظر إليه نيرودا بخيبة أمل، وقال «هل كتبَ مثل هذا حقّا؟» فردّ عليه «إذا لم يفعل، فلا بد أن يكتبها ذات يوم»، وأردف «ستكون واحدة من متاهاته». ذهب الراوي يبحث عن «فريدا» يسألها عن الأمر، فباشرته إثر اللقاء «لقد حلمت بشاعركم». ولمّا التمس منها أن تخبره عن مضمون حلمها قالت «حلمتُ بأنه كان يحلم بي»، وحينما برقت عيناه بنظرة الشكّ، خاطبته «لماذا أنت مستغرب إلى هذا الحد؟ ففي بعض الأحيان، ومن بين الأحلام جميعها، يجب أن يكون هناك حلم لا علاقة له بالحياة الحقيقية»[97].

كان بورخيس قد بنى قصة «الآخر» على فكرة الأحلام الاستباقية التي يتبادلها رجلان فيما بينهما، فحاكاه ماركيز في «أحلام للاستئجار» وذكره فيها. قامت قصة بورخيس على مزيج من الحلم والعمى، وإليها قصد ماركيز في نهاية قصته، حيث يلتقي رجلان أحدهما في مقتبل العمر، والآخر في خاتمته، يحملان الاسم نفسه «بورخيس»، ويحلمان ببعضهما، يحلم كل منهما بالآخر مع وجود فارق زمني طويل زاد على نصف قرن. حدث ذلك في زمنين مختلفين أحدهما في عام 1969 في كامبردج، والآخر في جنيف في سنة 1914. قال الشيخ للشاب «حين تبلغ عمري، ستفقد بصرك تقريبا، سترى الألوان صفراء، والأضواء، والظلال، لا تخف، إن العمى التدريجي ليس مأساة، إنه كغسق صيف بطيء»[98]. ظهر الرجلان وكأنّهما مرايا لبعضهما «ولم يشكّل الزمن الطويل حاجزا بينهما، فكلٌّ منهما يحدّث الآخر عن نفسه وتجاربه كأنَّهما شخصيَّة واحدة بوجهين، فالحلم خرَّب المسافات الزمانيَّة والمكانيَّة، وتمرأتِ الشخصيَّة في شبيهها، فلا يُعرف أيٌّ منهما الأصل، ولا أيٌّ منهما الصورة»؛ يعود ذلك إلى أمر له صلة برؤية بورخيس لوظيفة الأحلام في السرد، فليس الغاية منها تحقيق أمانٍ مكبوتة تترقَّب

الانطلاق، بل إضفاء التوازن على أفعال الشخصيات، وتهذيب أخطائها الأخلاقيَّة، ولجم انزلاقاتها العارضة، وتوفير الفرصة للبوح خلال الرقاد فيما لا ينبغي الإفصاح عنه في اليقظة، وهي لا تستجيب لأحداث الماضي، ولا تكون صدى لها، بل تتأهَّب لاحتضان وقائع المستقبل، وقد مضى في ذلك، فاقترح نوعا من التوازي بين الأزمنة»[99].

بهذه الرؤى القصيرة التي وردت في بعض القصص والروايات، أصلُ إلى المثال الأكبر للأحلام التي ألّفت متنا سرديا كاملا لرواية، وإذ عُرف عن الرؤى أنها تختزل أحداثا، وتستوحي وقائع، وتنتقي شذراتٍ منها، فتنسج أحلاما يغلب عليها التشظّي، فقد ندر أن استبَقتْ الأحلام مصير إمبراطورية، ومستقبل إمبراطور. ولكن حدث ذلك في رواية «رؤى لوكريثيا» للكاتب الإسباني «خوسيه ماريا ميرينو» الذي طوّر تلك الرؤى التي بذرها بورخيس وماركيز؛ فعدّت تلك الرؤى المسترسلة نُذر شؤم تنبّأت بتفكك الإمبراطورية الإسبانية في القرن السابع عشر، وتحقّق مضمونٍ بعضها في الوقت الذي كانت فيه لوكريثيا ترويها للمحيطين بها، مثل دمار أسطول «الأرماد» قرب الشواطئ البريطانية، وتأكّد معظمها بعد ذلك، حينما انتهى الملك فيليب الثاني، بما يماثل الاستباقات الإنذارية بمصيره، فتقرّح جلده، وشلّت أطرافه، ثم طال احتضاره وهو يتوسّل غفران ربّه. ولكن الأمر الأكثر أهمية في أحلام لوكريثيا له صلة بانحسار هيبة إسبانيا، وتراجع نفوذها العالمي، وكأنّ تلك الرؤى تنبّأت بأفول الإمبراطورية التي لم تغب عنها الشمس الى أن حملت ذلك الوصف، بعد مدة، الإمبراطورية البريطانية، وارثة المجد الإسباني.

ما ميز رؤى لوكريثيا عن سواها من الرؤى هو أنها تجسّدت في الواقع، وليس أحداث الواقع هي التي انعكست فيها، فقد صاغت أحداث الحلم وقائع الحياة في إسبانيا، ولأن المؤلّف استخدم الأحلام كإشارات استباقية لإحداث تاريخية، وجعل من تبصّرات لوكريثيا نذير شؤم لما سيؤل إليه مآل الإمبراطورية، فقد أصبحت بنية الرواية بنية حلمية يمكن اعتبارها مزيجا من

أحلام يقظة وأحلام سردية أفضت إلى انقسام الإمبراطورية على نفسها بين مؤيدين للفتاة الحالمة، ومنتفعين من رؤاها للاستئثار بالحكم، ومعادين لها يخشون من تحقّق مضمون أحلامها التي راحت تتأكّد صحتها بالبيّنة عاما بعد عام، فعدّوها نوعا من الخطرات الشيطانية التي يجب وأدها، وقد حافظت الرواية على هذا الانقسام الذي غذّى أحداثها بالتوتّر ما جعل احتمال التوافق بين عالمي الحلم والواقع ممكنا مرة، ومُحالا مرة أخرى، من غير أن يغيب التضارب بين الاثنين بحسب مصالح الطبقات الحاكمة المحيطة بالإمبراطور ومصالح خصومه من مفسّري الأحلام.

اخترقت أحلام لوكريثيا متن الرواية وغمرتها بكليّتها، فأحداثها تحقّقت بناء عليها أو بعلاقة لها صلة بها، وتحرّكت الشخصيات الرئيسة في مدار لوكريثيا، فهي الناظم للشخصيات في العالم الافتراضي، وشكّلت أحلامها، وما أحاط بها من تفسيرات وتأويلات، المادة السردية للرواية؛ فرحلتها في الحياة هي رحلة أحلام استباقية منشبكة بصراع القوى السياسية والدينية في إسبانيا القرن السادس عشر، ومصدر تلك الأحلام التوجس من خطر يجتاح الإمبراطورية بعد أن بسطت نفوذها في العالم الجديد؛ لكن شبح الإعداء الدينيين والمذهبيين لم يزل مخيّما في الأفق العام للمجتمع الإسباني؛ فقبل نحو قرن من وقوع الأحداث التاريخية للمادة السردية انحسر النفوذ الإسلامي إلى ما وراء العدوة، إلى شمال أفريقيا، وقبل نحو نصف قرن من ذلك سقطت روما تحت سنابل خيول اللوثريين، وكانت القوة الإنجليزية في طريقها للصعود لتكون الإمبراطورية البديلة، وعلى هذا، فمغذّيات أحلام لوكريثيا دائمة الحضور في المخيال العام، جرّاء الطغيان، والاستبداد، والانحلال، فضلا عن سوء إدارة الملك، وحاشيته المخاتلة، ما جعل إسبانيا تغوص في فساد عام أنذر المجتمع بعواقب وخيمة، فكل ذلك غذّى الأحلام بحقائق دنيوية وجدت آثارها في تلك الرؤى التي تشطح فيها عن جادة الصواب كما انتهت الى ذلك محاكم التفتيش.

جعل المؤلّف من عهد الملك فيليب الثاني(1527–1598م) خلفية تاريخية لأحداث روايته، وهو الملك الذي حكم إسبانيا مدة 44عاما من عمره البالغ نحو 70 سنة، وكان، فضلا عن ذلك، لـمُدد متفاوتة، ملكا قرينا لإنجلترا؛ لأنه تزوّج ملكتها ماري الأولى، وملكا لتشيلي، ونابولي، وصقلية، وهولندا، والبرتغال بعد أن ضمّها إليه، فالتحقت المستعمرات البرتغالية بالتاج الإسباني، علاوة على مّا كان يعود لإسبانيا من بلاد كثيرة فيما وراء المحيط الأطلسي بعد أن قُضي على ممالك الأزتيك والأنكا وغيرها، ثم السيطرة على الفلبّين في الشرق، وخلع اسم فيليب عليها، وبذلك استقام أمر إسبانيا كأعظم إمبراطورية في العالم في القرن السادس عشر، وقد خاض فيليب الثاني حروبا ضد انجلترا، وفرنسا، وانخرط في صراع مع الدولة العثمانية في البحر المتوسط، فارتسم خوف متعاظم من المسلمين في عهده، مما جعل كل ذلك مادة مغذّية لأحداث للرواية التي ألمحت أحداثها إلى كثير من هذا.

ارتسمت لفيليب الثاني، في السرد، وفي التاريخ صورة طاغية مؤمن، وقد تولّى تربيته رهبان متشدّدون، غذّوه بالإيمان الكاثوليكي، الذي رأى فيه المذهب القويم في المسيحية الحقّة، وربما خطر له أن يكون مزيجا من ملك وقديس. وكان يرى بالكنيسة الكاثوليكية خير حافظ للملكية، وَعَدّ ممارسة الحكم نوعا من الواجب المقدّس، فيلزم أن ينتدب نفسه له، وآمن بوحدة دينية تقودها الكاثوليكية في العالم المسيحي، ونادى بحرب صليبية جديدة، وتنفيذا لما كان يعتقده من إيمان شبه مغلق، أطلق العنان لمحاكم التفتيش، وفوّضها التنقيب في النوايا والضمائر، وامتحان الخصوم بالتأكّد من صواب إيمانهم، وتصحيح معتقداتهم، والتنكيل بهم. وهو الذي حرّم العادات الإسلامية، وحظر استخدام اللغة العربية نهائيا في إسبانيا، ومنع اقتناء الكتب العربية وتداولها، وتولّى كبح ثورات الموسكيين في الأندلس، واستأصل فكرة عودة المسلمين إليها، وإلى كل ذلك عُرف عنه عزوفه عن

الـمخـالطة، وحـبـه العـزلة، والاعـتكاف في «الأسكوريال»، فـيـمـا كـانت إمبـراطوريتـه تتـرامى في أطراف العـالـم، وتتـوزع في خـمس قـارات، غيـر أنه انتـهى مـشلولا مـتـقـرّح الـجلد، وسعى، قـبل وفـاته، في طلب الـمغـفـرة من الأعمال التي مارسها طوال حكمه.

جعل فيليب الثاني من مدريد عاصمة لإسبانيا بعد أن كانت طليطلة حاضرتها، وشيّد الأسكوريال، وصيّره صرحا منيفا لإقامته وعبادته، ورمزا لهيبة إسبانيا، وفيه دُفن حينما وافته الـمنية، وكاد ينقطع عن العالـم في السنين الأخيرة من حياته، وهي الفترة التي غطّتها أحلام لوكريثيا؛ إذ ترنّحت الإمبـراطورية تحت ثقل الثورات في الـمقـاطعـات التـابعـة لهـا، والتـحـدّيات العثـمانيـة في الشرق والـجنوب، فطولُ مـدة حكـم الـملك، وظهـور النزعـات الانفصاليـة، وتوسّع الإمبـراطورية في غـرب العالـم وشرقـه؛ أضعف قـبضة الامبـراطور الذي أحاط نفسـه بالقسـاوسـة الـمـتشـدّدين، موليا ظهـره للواقع الدنيوي، ومؤمنا بأن الربّ سيـحـافظ على الإيمان في إمبـراطوريتـه، وسيـدفع خطر النِحَل التي تنهش مَلكا نذر نفسـه للدفـاع عن كلـمة الله في الأرض. في عـام 1564 م عـبّـر الإمـبـراطور للبـابا «بيـوس الرابع» عن إيمانه التـقـوي الكاثوليكي الذي لا يرى فيه غير الـحقّ الـمطلق في الأرض، وسـائر العالـم بأديانه ومذاهبه زنادقة «إنني أفضّل أن أفقد ممالكي، وأن أفقد حياتي مئة مرّة لو استطعت، على أن يلـحق أي أذى بدين الله الـحقيـقي، فأنا لن أكون يوما حاكما لزنادقة»[100].

إن النظر الى أحلام لوكـريثيا بوصفـها انعكاسات مـجتزأة من أحـداث تاريخـية لا يتوافق مع أغلبها، فهي تكهّنات شـذرية فيـها من التنبؤ بمقدار ما فيـها من الغـموض الذي يمكن أن يقع تأويله حسـبـما يريد مـفسّر الأحلام، فالأحداث تقع لأن لوكـريثيا حلـمت بها، وليس لأن أحلامها نتاج أحداث تأكّدت في الواقع، لكن التـأويل الأرجح هو أنها خواطر تومض بخفـوت على خلفـيـة من هلع سكن النفوس من الـمـسلـمين والهـراطقـة الذين رأى فيـهـم

الإسبان عدوا متحفّزا لغزوهم، فكلّ واقعة تكتسب معناها من ذعر يسكن النفوس أكثر مما يعبّر عن وقائع تاريخية، ولـما يصدف أن تتقارب أحداث الواقع مع أحداث الأحلام يصار الى ترجيح أنها تنبؤات استبقت بها لوكريثيا التاريخ نفسه.

أضيفت صبغة التنبؤ على أحلام لوكريثيا من الطبقة السميكة للتأويلات التي غمرها بها رجال دين في أثناء عملية التدوين، والنَسخ، فرُبطت الأحلام بالـمستقبل بدل أن تُربط بالـماضي، وما رفع من درجة أهميتها اعتبارها رؤى صادقة تهجس بالأخطار قبل حدوثها. وتغيير وظيفة الأحلام من ارتباطها بأحداث وقعت إلى اعتبارها علامة على أحداث سوف تقع، ووضع تلك الوظيفة على محكّ الجدل بين الأنصار والخصوم. وقد أشار «فرويد»، إلى أنه «كان للأحلام في العصور القديمة أهمية كبيرة في التنبؤ بالـمستقبل»[101]، لكن تلك نظرة خاطئة، من وجهة نظره، وفيها من التقويل أكثر ما فيها من صدق القول، فالأحلام «تحيطنا علـما بالـماضي»؛ لأن «الحلم فرع من الـماضي بكل معنى من الـمعاني»[102]. وفي ضوء ذلك كان ينبغي النظر إلى أحلام لوكريثيا على أنها نتاج مخاوف الـماضي، وليس تمخّضات استباقية لأحداث آتية، فذلك ما رغب فيه خصوم الإمبراطور. مع الأخذ في الحسبان بأنّ الـمعرفة التي تحيطنا علـما بها الأحلامُ عن الـماضي أقرب ما تكون إلى السراب، فهي لا تعطي تأكيدا واضحا على مضمونها، لكنها توحي به على سبيل الرمز والتورية، ثم أنها شذرات سرعان ما يستعصي على الذاكرة استعادة تفاصيلها؛ فهي لا تمتثل لـمنطق العقل، ولا تخضع للترتيب الذي يتيح الفرصة لوصفها بدقة.

لا ينبغي الإفراط في تأويل أحلام فتاة بريئة تبصّرت في مستقبل بلادها، فقد كانت جاهلة، لا تعرف بحال عاهل بلادها، وقد طافت بأحلامها في أرجاء تلك البلاد الـمزعزعة؛ على أنّ التأويل الـمناسب لرؤاها ينبغي أن يستند الى رهانات الصراع حول السلطة في إسبانيا آنذاك. ومع أن الحدود

الفاصلة غابت، أو كادت، بين رؤى فتاة طريّة العود وتفسيرات محرّفة دوّنها رهبان لهم طموح بالوصول إلى مواقع عليا في البلاد، فسعوا الى نشرها بين الناس للنيل من ملك ساس البلاد بما يخالف طموحاتهم، ومصالحهم، فلا يجوز نسيان أمر جلل، وهو صعوبة فصم العلاقة بين الأحلام وصيغها المدوّنة، فما انتهى بين يدي الإمبراطور، ومحاكم التفتيش، كدليل إثم، هو المدوّنات الكتابية لها، وليس الصيغ الشفوية التي كانت لوكريثيا تحدّث بها الجماعات الملتفّة حولها بغية استخدام أحلامها وسيلة ضغط على الملك بالتحذير من مصير سيّء يلحق به وبالإمبراطورية.

8. تاريخ سردي للأحلام

لأحلام لوكريثيا تاريخ سردي طويل، فقد بدأت مُذ كانت طفلة، وقبل وقت طويل من التحاقها خادمة في قصر العاهل الإسباني في مدريد، فتلك موهبة أصابت مرماها كلّما خطرت رؤية لصاحبتها «كانت تحلم منذ طفولتها بوقائع وأحداث تتحقّق فيما بعد». ولعلّ الحلم الأبرز في المدة الأولى من حياتها كان عن مخدع الملكة «دونيا آنا» وولادة طفل سيكون وليّا للعهد، وحينما روت حلمها لوالديها، ارتاع الأب «خوفا من أن تنتهي الأسرة إلى الوقوع في أيدي ديوان التفتيش». وعلى هذا المنوال كان الغضب يغمره كلّما حلمت ابنته. ولمّا كان من الصعب كبح الأحلام، فقد كانت الصغيرة «تجد صعوبة في الصمت وإخفاء ما تحلم به، كما لو أن جزءا لا يتجزّأ من الموهبة الممنوحة لها برؤية الأحلام، هو رواية الأحلام بالضبط، واطلاع الآخرين عليها»[103]. لم تنجح الفتاة في الحيلولة دون أحلامها، فحسب، إنما تعذّر عليها كتمانها، فتساوت لديها موهبة الأحلام، والرغبة في روايتها؛ فأصبحت أحلامها موضوعا عائليا مزعجا، بعد أن ظهر أن محتوياتها تتحقّق في الواقع، ولم يبق السرّ رهين العائلة، بل شاع في المدينة بالتدريج.

في حلمها التالي ارتسمت مظاهر حفلة تنكرية متنقّلة تمخر شوارع

مدريد، وفيها ظهر «سيد الكرنفال» على عربة محاطا بنساء صارخات يرمين الرجال الواقفين بأشلاء الحيوانات، وما لبث أن أصبح سيد الكرنفال غطاء لنعش، وحينما حدّقت لوكريثيا بالعربة وجدت فوقها جسدا ميتا، فإذا به جسد جارة كانت تداعبها في كل يوم، وما أن روت حلمها لأبويها حتى توفّيت الجارة. غضب الأب، وجلد مؤخّرة ابنته عقابا لها على أحلام تتحقّق مضامينها حالما تنتهي من روايتها عليهم. لجأت الأم، واسمها «آنا أوردونيث»، إلى كاهن الأبرشية، وأخبرته بالحال الغريبة، فطلب منها «أن تبتهل إلى الربّ كي يخلّص ابنتها من الأحلام»[104]، لكن تضرّعات الأم ذهبت سدى، ولم يتدخّل المسيح لوأد الأحلام، وبمرور الوقت أصبح الأمر مثارا للهلع، فمدار بعض الرؤى الكوارث والأوبئة.

وبعد سنة من الحلم الذي أدّى إلى موت الجارة، حلمت لوكريثيا بالدخول إلى حجرة الملكة في قصرها، فوجدت الملك واقفا في إحدى الشرفات، وصاحت به أنّ الملكة ميتة، وسرعان ما أعلن القصر عن وفاة الملكة. لم يحل عقاب الأب، ولا تضرّعات الأم، دون اطّراد تلك الأحلام، وانتظمت حياة الفتاة على نحو توالت فيه الرؤى، وتوالى العقاب، فكلما مضت بأحلامها تلقّت قصاصا عليها. وطوال تلك المدة، نُظر إليها على أنها طفلة مزعجة بسبب أحلامها، ولم تبلغ النضج الأنثوي إلا حينما عرضتها أمها عارية أمام رسّام ليجعل منها أنموذجا لرسم عار يريد إنجازه مقابل ثمن تقاضته الأم. على أن ذلك النضج ترسّخ حينما تعرّفت إلى جندي متنبّئ يدعى «ميجيل دي بيدرولا بيامونتي»، وعُرف بين الناس بأنه «قدّيس عرّاف»، وأشيع أن الله «وضع في رأسه، بصورة إعجازية، كلّ كلمات العهدين القديم والجديد»، فاعتُرف به من عليّة القوم بأنه «عالم من دون تعلّم»[105].

لم تقتصر الرؤى على المحيط الضيق للصبيّة الحالمة، بل شاعت في المدينة، فعرف عن أختين متدينتين تحلمان، ومأمور قضائي، ومجنون، ثم

مترهّبة، وعرّافة برتغالية، وأجمعت رؤاهم كلّهم على حدوس تنبئ بـ«اقتراب كوارث رهيبة، وتهديدات للعالـم الكاثوليكي ومؤمنيه». وفيما بان عليهم فقر الـحال، اتّصف الـجندي الـمتنبّئ بمظهر رجل نبيل، فهو يتحدّر من ملوك «نافارّا»، وكان «يتحدّث بثقة في النفس مثل أفضل الواعظين»، وعُرف عنه الاعتكاف في إحدى مغارات الـجبل، مفضّلا إيّاها على بيت مملوء بالـخدم يملكه في الـمدينة، فما الذي يفعله الـجندي بعيدا عن الأنظار؟ حسب رواية الأم كان يعتزل الناس «للعبادة وتعذيب جسده في هذه الكهوف»(106). ولـما بلغه أمر فتاة الأحلام طلب اللقاء بها في إحدى الـمغارات، وافقت الأم بعد تمنّع، وحينما بلغتا الـمكان رأتا الـجندي بلحية كثيفة، وشعر مرسل، وتغطّى بأسمال من جلود الـحيوان، ووقف متصالب الذراعين منتعلا صندلا، وهو يراقب غروب الشمس. وقد بان عليه أنه يتكهّن بأمر خطير قريب الوقوع، فلـم يخل سجلّه من توقّعات جليلة الشأن، إذ تنبّأ بوفاة أحد البابوات، وبمصرع محارب نمساوي شهير، وبهلاك الابن غير الشرعي للإمبراطور. وبادرته لوكريثيا وأخبرته، بأنها ترى أحلاما عن دمار سوف يشمل البلاد، وسوف يؤدي إلى فناء الناس. ثم أنبأته أنها أميّة، ولـم تتعلّم غير الـخياطة، والطبخ، ورواية الـحكايات الرومانسية والـخرافية، وأنها تدرك أنّ الـمعرفة الـحقيقية تكمن في الكتب، فهي «تتضمّن قوة حقيقية وملموسة لا يمكن أن يقتنيها سوى الـمختارين الذين يفهمون مضمونها»، فطمأنها بأن الربّ «يتكلّم أحيانا عبر أفواه الـجهلة، كي يبلبل عجرفة الـحكماء»، فلامس ذقنها برفق، وانصرف بصمت.

رأت لوكريثيا في الـجندي الوجه الآخر للعاهل الـمتغطرس في القصر الـملكي، وما مضت إلا أيام حتى طلب إليها أن تذهب إلى الكنيسة حيث سيخطب بين أتباعه، فذهبت رفقة أمها، وألقى خطبته باللاتينية معلنا «أنا النبيّ الـجديد الساكن في عزلة الـمغارة» وأنه رغم انتسابه إلى سلالة ملوك «نافارّا»، فقد حارب في إيطاليا، واشترك في حروب غرناطة ضد الـمورسكيين، ووقع أسيرا بيد الأتراك، وخلال حياته توصّل إلى معرفة الله،

فسعى للوصول إلى البلاط لإبلاغ الـملك عن «الأخطار التي تترصّد إسبانيا، وبيته نفسه، وسلالته»؛ لكن الـحاشية منعته، فمضى مصرّحا بالكوارث التي ستحيق بإسبانيا، ولن يتأخّر موعدها، وصرّح بأن الـمسيحيين سيضطرون اللـجوء إلى مغارة مظلـمة للـحفاظ على إيمانهم «مثل أولئك الذين حافظوا في القرون الغابرة على الأمل الإسباني»[107]. بدا عليه وكأنه يلقي خطبة وداع.

أصغت لوكريثيا للـخطبة، وشعرت بالقلق من وقع كلـمات بيدرولا، وحينما عادت إلى البيت راحت تتسائل نفسها: إنّ هذا الـجندي هو الـملك الـحقيقي الـمتحدّر من سلالة ملوك حقيقيين، وبُعيد أيام حلـمت به مرتديا ثيابا فاخرة يجلس في غرفة مضاءة، وفيها كتاب مفتوح، ولـمّا اقتربت منه تدفّق الـحليب من فمه «مثل نافورة بيضاء، وقرّبت يديّ من الـحليب فملأ راحتي، دافئا وكثيفا، إلى أن طفحتا. وعندما تدفّق ذلك الـحليب، بدأ يتدفّق من فمه تيار عريض من القمح راح يسيل حتى حافة الفراش، ويتراكم على أرض الغرفة» وما أن بلغه حلـمها حتى استدعاها إلى بيته، فإذا بها ترى الغرفة نفسها التي ظهرت في الـحلـم. ركع الـجندي أمامها، وقال إنّ «ذلك الـحلـم يعني ضياعه»، ولـما مضى في محادثتها، أخبرته بأنها ترى أحلاما عن «دمار إسبانيا، وخراب الـملكيّة»[108].

ولـم يخب التوقّع، فقد اعتقله ديوان التفتيش، وزج به في معتقل سرّي، فاستدعى الفتاة أحد رفاقه، واستجوبها عن أحلامها، وفيها كلّها ظهر قرب انهيار الـمملكة، وشيوع أوبئة، ونشوب حروب مع جيوش معادية، وعن «انتصارات الـمسلـمين على الإسبان، وعن حروب في البحر، حيث تتعرّض أعداد كبيرة من السفن الإسبانية للـخطر». لـم تعرف لوكريثيا شيئا عن البحر سوى لوحة رأتها على جدران غرفة في القصر الـملكي، لكن البحر ظهر في أحلامها بصورة «ماء عظيم، له ضفة واحدة، ويهتز من دون توقّف»، فأُخطرت بضرورة الـحفاظ على سريّة أحلامها بعد تدوينها، ليتسنّى «تقصّي معانيها ومغازيها»[109].

انتُدب «دون ألونسو» لتقييد أحلام لوكريثيا في سجلّ خاص، فداوم على زيارتها في بيتها، وشرع في تحسين أحوال العائلة الفقيرة، فانتقلت من حال إلى حال، وتحسّنت الأحلام، وتكاثرت «وصارت ترى حلما في كل يوم، وحتى حلمين أو ثلاثة في بعض الأحيان»، ولكن ما أثار انتباه المدوّن هو الوصف الدقيق الذي تقدّمه الفتاة عن الشخصيات التي تحلم بها، بما في ذلك الكلمات التي تتلفّظ بها شخصيات الأحلام، وضاعف تقديره لها قدرتها الحديث عن أشياء لم ترها، وأحداث لم تعرف بها، ومعظمها حول المملكة، ومستقبل الملك، وفيها ظهر رجل غامض شبيه «يوحنا المعمدان» في ارتداء الجلود، وهو «يريها مختلف الأماكن التي تُهيّأ فيها الجيوش والأساطيل المهاجمة لإسبانيا: من الشمال فرنسا وإنجلترا وبولونيا بهراطقتهم، ومن الجنوب والشرق الأتراك المحمّديون»[110].

كان مدوّن الأحلام شخصا متقلّب المزاج، تنتابه حالات عطف وغضب بين وقت ووقت، وبعد حلم عن الملك روته له انطلق في سباب العاهل الإسباني، متّهما إياه بعدم الرحمة، والانشغال في بناء الإسكوريال، والمغالاة في تشييد أسطول بحري، وتوزيع المناصب الكنسية على أنصاره الفاسدين؛ ما أثار عجب لوكريثيا التي وجدت مدوّن أحلامها غير راض عن ملك البلاد. ومع ذلك، فقد نجح في تعليمها القراءة والكتابة، ثم قرّر الارتحال صوب طليطلة، وأوكل لراهب، يدعى «لوقا دي أينيدي» مهمّة تدوين الأحلام، وهو «متديّن ورع، ورجل واسع العلم»، فثابر على زيارتها، ولاحظت أنه كثير الأسئلة حول مادة الأحلام، وغالبا ما ينتهي في تفسيره لها إلى أنها تُنبئ بأحوال مشؤومة تخّص عاقبة الملك، ومصير أسطول «الأرمادا». وحيثما ورد ذكر سماء حمراء في أحد الأحلام، فتفسير ذلك هو: دم الإسبان، أما ذكر البحر فمعناه غرق الأسطول، وظهور القمر في حلم فمعناه حتما «غزو إسلامي»[111]. كان الراهب يْسقط أحلام لوكريثيا على واقع حال المملكة الإسبانية، فهي الإطار الناظم لتفسير الأحلام عنده.

خلال ذلك لوحظ ازدياد عدد الحالمين، ومنهم صبّاغ يدعى «مارتين دي آيالا» يُعرّف عن نفسه بأنه من «أشدّ أبناء البشر وضاعة وتفاهة، وعبد من يحبّون يسوع المسيح»، وقد انكشف الغيب له، فكان يرى «إشارات الكوارث التي ستحلّ»، وعجبت لوكريثيا من معرفته بأحلامها، وعلمت بأنّه اطّلع عليها، وبذلك لم تعد رؤاها سرية كما جرى الاتفاق، فقد عرف بها عدد وافر من الناس، ما قد يعرّضها للمساءلة أو العقاب من طرف محاكم التفتيش، فشعرت بـ«الاضطراب والخوف». وبانحسار دور الراهب لوقا من حياتها كُلّف مارتين بتدوين أحلامها، وكان هذا ثرثارا لا قِبَل له بالحفاظ على سرّية الأحلام. وما لبث أن أخبرها بأنه على صلة براهبة متعبّدة تدعى «ماريا دي لابيسيتاسيون» عُرف عنها أنها تشاهد «رؤى عن نهاية الملك الكارثية، وهي تضيف إلى ذنوبه، اغتصابه عرش الأمة البرتغالية». ظهر المدوّن الجديد ناقما، وكان ينعت الملك بـ«الراعي المهمل الذي تخلّى عن نعاجه لأفواه الضرائب، والأتاوات الباهضة، والعدالة الخبيثة»، وأخبرها بأنه كان يهيّء مذكّرة «يحذّر فيها الملك من عقاب إلهي بسبب خطاياه، ينزل على مُلْكه، وعلى إسبانيا، وإنّ تفادي ذلك يستدعي من الملك اصلاح أسلوبه في الحكم، والتوبة، والتفكير»[112].

لم يطل غياب الراهب لوقا؛ إذ عاد يصطحب معه فارسا متأنقا يحمل سيفا، ويدعى «دون كاساوس» من أشبيلية، وكان قائدا للحروب الموريسكيّة، غير أنه كلّف بإدارة جزء من المستعمرات التابعة للتاج الإسباني في الهند الغربية، وقَدِم من هناك «ليطلب من الملك منحه الإذن بالتوغل في أراض إلى الشمال من إسبانيا الجديدة (المكسيك) حيث يقال إنّ هناك -فيما وراء الصحراء الفسيحة -مدنا مشيّدة من الذهب الخالص في كل آجرّة، وكل قرميدة، وكل بلاطة فيها». أكثر الفارس من زيارة بيت لوكريثيا حاملا معه هدايا، وبدأ يتقرّب إليها، وتجرّأ، مرة، واحتضن يديها بيديه «وهي تروي أحلامها»، فتحاشت الانفراد به، لكنّ بيتها جذب

إليه زوارا آخرين، منهم جندي سابق، ومأمور قضائي، فضلا عن الراهب الذي استأنف حضوره، وبذا نمت شهرتها شيئا فشيئا. ومع أن ذلك أزعج أباها، لكنّه تغاضى عمّا آل إليه وضع العائلة من تحسّن في غيابه، فأظهر حذرا من اجتماع عدد من الشخصيات حول رؤى ابنته؛ إذ لن يوفّر الملك عقابا لشخص يحتمل أن يكون مصدر ضرر له، ولطالما أرسل من قبل «إلى المحرقة لاهوتيين قانونيين، ومأمورين قضائيين، ومتحدّرين من أصول ملكية، كما لو أنّهم حطب سنديان، من دون أن يعتم قرمة أظفر بذلك»[113].

لم يُقابل حذر الأب بالجديّة من طرف ابنته، فبعد أن بلغها نبأ استنساخ أحلامها، وتوزيعها في المدينة، زارت الراهب «خيرونيمو دي أجيار» الذي كان يتلقّى اعترافاتها من قبل، باحثة عمّا يزرع الاطمئنان في نفسها، فقابلها بجفوة، وحذّرها من مغبّة الارتباط بجماعات محلّ شبهة، وسوء خلق، بل فصّل لها في مساوئ الأشخاص الذين يتردّدون على بيت أهلها، ومنهم كاساوس الذي أخفى حقيقته؛ إذ «جرّده مجلس بلاد الهند من منصبه، وقد هجر زوجته وابنته مخلّفا إياهما في أيدي المتوحّشين»، ودفعها جزعها المتنامي إلى زيارة راهبة برتغالية تدعى «خوانا كورّيا» تشاركها الرؤى حول ضياع إسبانيا، وفي خضم حيرتها برز لها الجندي بيدرولا في أحد أحلامها، وخاطبها «أيتها الآنسة ذات العينين السوداوين، انتبهي جيدا لمن تروي رؤياك وأحلامك، وخذي العِبرة ممّا حلّ بي»[114].

توجّهت لوكريثيا بصحبة أمها والراهب لوقا لزيارة كنيسة القصر الملكي، وشاهدت اللوحة الجدارية، التي جُسّد في أعلاها يسوع المسيح، ومريم العذراء، ويوحنّا المعمدان، وفي أسفلها جماعة من الرهبان، والفرسان، والحكماء، وفي الوسط مشهد «تقديس الخروف» في مرعى تجوب الملائكة فيه، والعذراوات والقديسون، وفي أعلى طرفي اللوحة ظهر آدم وحواء عاريين. وخالجها إحساس بأنّ مكانها الصحيح هو تلك اللوحة، وليس الواقع الدنيوي الذي تعيش فيه. وفيما كانت الأيام تنصرم من دون توقف،

لاحت في رؤاها نُذر الحرب ضد إنجلترا بتواتر الأنباء عن الأسطول الذي يجري تشييده بعزم، وكانت المخاوف جسيمة في حال لم يحالف إسبانيا النصر؛ فستكون البلاد بلا حماية، وأظهرت الأحلام مرض الملك، ولكن مدارها الكارثة التي ستحيق بالأسطول، وهلاك قائده، و«ستكون هنالك مقتلة عظيمة للإسبان». وما أن بلغ ألونسو مضمون الحلم حتى سارع إلى تدوينه، وسرعان ما ورد نبأ موت قائد الأسطول، فتأدى عن ذلك الاعتراف بصاحبة الرؤيا «نبيّة إلهية»(115).

في هذه المرحلة من الأحلام الكارثية، تردّد ظهور ثلاثة رجال، يخبرون لوكريثيا بما سوف يحدث، وفي إحدى رؤاها دفع بها أحدهم إلى الشارع لمشاهدة الموتى الإسبان، فرأت التنّين يخرّب المدينة، وطلب الرجل منها أن توصل إلى ألونسو الرسالة الآتية «بعد ثلاثة ملوك في إسبانيا يصل المسيح الدجال»(116)؛ لأن ملك البلاد اقترف آثاما عظيمة، وبذلك اقتربت نهاية العالم. وبسبب شيوع أحلامها استدعيت من طرف أحد المطارنة، الذي استجوبها عن فحوى أحلامها، وفيها تراءى لها مستقبل قاتم للمملكة، فسوف تتعرض لحرب من المسلمين الذين سيغزون مدريد، وبوقوع حروب طويلة في طليطلة التي ستقاوم وتبقى حرّة لوحدها، فيلوذ الملك بها، لكنّ سلالة جديدة من الملوك سوف تحلّ محلّ السلالة الحالية بعد وفاة الملك، وبدل أن يُصغى للرؤى جرى احتجاز صاحبتها، وعرضها على رجال الدين ليستمعوا إليها، ويحكموا على أحلامها، فلمّا سئلت عمّا حلمت به، من موت لقائد الأسطول، وفشل الحملة البحرية ضد الإنجليز، وظهور غزاة مسلمين يهجمون من كل ناحية، أقرّت بما رأت، ولمّا طُلب إليها التأكيد فيما إذا كان مضمون الأحلام سوف يتحقّق، أجابت بأنّ ذلك مناط بتلقّي الأحلام من رجال الدين، أمّا هي فتحلم، وحسب.

جرى تحذير لوكريثيا من أنّ إشاعة تلك الأحلام سوف «تسبّب هياج بعض الناس الجهلة، وعدم ثقة الملك بوزرائه»، فخارت قواها، وشعرت

بالدوار، وعاشت أيامها قلقة، فظهر لها الشيطان في حلم حذّرها بأنّ زوارها يخدعونها، وستنال العقاب في نهاية المطاف، لكنها عجزت عن مخاطبته، ثم تكرر ظهوره في اليوم التالي، محذّرا بأنّ مصيرها سيكون المحرقة، في حال دوامها على مصاحبة أشخاص من أمثال المدوّن ألونسو، والراهب لوقا، ثم استدعيت ثانية للاستجواب، واتّهمت بادّعاء النبوة، وإنها تكلّم الأنبياء، مثل موسى وإيليا كما تكلّم جاراتها، وتدّعي رؤية الملك طريحا فوق كومة من القش كأنّه خنزير في يوم ذبحه، فأنكرت ذلك، وأجابت بأنها غير قادرة على وقف تيار الأحلام، فجرى تهديدها من طرف معاون المطران المسؤول عن استجوابها بأنه سيسحق رأسها بين يديه «أنبياء كثيرون مثلك سحقتهم بين يديّ هاتين». ثم أطلق سراحها، ولكنه هدّدها بألا تروي أحلامها لأحد بعد ذلك، وينبغي عليها التزام الصمت، وملازمة البيت، والبحث عن زوج، ليصبح لها «أبناء يكونون مسيحيين كاثوليكيين طيبين»[117].

اعتبر «ألونسو دي ميندوثا» إطلاق سراح لوكريثيا بشارة تدل على الطبيعة الإلهية لأحلامها، فأقام حفلا دعا إليه معارفه، وألقى خطابا أشاد فيه بالقيمة الحقيقية لتنبؤات الفتاة، وحينما غادر المحتفلون بيتها، داهمه «دومينجو نافارو» وطلب إليها نسيان أحلامها، وإلا ستكون العاقبة وخيمة، وتوالت عليها التحذيرات، فيما كانت أحلامها في ازدياد مطّرد. وما لبث أن عرض كاساوس عليها الزواج. ثم بلغها العثور «في أبراج عربية قديمة في غرناطة على صناديق من الرصاص فيها رقاق مكتوبة بلغات قديمة تشير إلى نهاية العالم، وتتنبّأ بأنّ ذلك يحدث في تلك الأزمنة الجارية نفسها، وجرى إبلاغها أنها سوف تُحتجز في دير بطليطلة حفاظا عليها من إطلاق العنان لأحلامها، لكنّها سقطت مريضة، وتفاقمت أحلامها عن الحياة اليومية، وتوارت الأحلام التي تُنذر المملكة بمصير مشؤوم. وبدل ذلك أُخذت لحضور دعوة في الجبال بحضور ألونسو، وكاساوس، ولوقا، ونخبة من العارفين بأحلامها، وقُدّمت في الاجتماع على أنها «آنسة الأحلام» التي ترى «أشياء عجيبة،

وعظيمة»، وادّعى ألونسو بأنه «قد أوكل لي الربّ مسؤولية تفسير رؤاها، واطّلاع سائر الكاثوليك الصالحين عليها»، وهنالك توجّه المجتمعون إلى مغارة «سوبينيا» المكان الذي سيتحصّن فيه الأنصار حينما «تتعرّض أراضي إسبانيا كلها لغزو المسلمين والهراطقة»[118]. وهو حصن منيع جرى تجهيزه بالماء، والطعام، والسلاح.

قبل أن يفترق الجمع، تحدّثوا عن الأخطار المحيقة بالمملكة، والسُبل الكفيلة بجمع الذهب والمال، وبدل عودتها إلى مدريد، اتجهت لوكريثيا صحبة أمها وألونسو إلى طليطلة حيث أمضوا ليلتهم في بيت «دونيا خيرونيما دوريا». وبدا لها أن دونيا متكبّرة، وفيها شيء من العجرفة، وربما تكون على علاقة بألونسو. وهنا استأنفت أحلامها على المنوال الذي كانت تقع فيه، وأصبح الملك الموضوع الأكثر حضورا فيها «كان الملك يظل في بعض الأحيان جامدا بلا حراك محروما على ما يبدو من أيّ إحساس، بينما الحشرات واليرقات تدخل فمه، وتخرج منه كما لو أنه ملجأ طبيعي لها، وتحفر على جبينه في أثناء ذلك رسائل تتحدّث دوما عن ضعف إيمان العاهل، وافتقاده الرحمة». وإبّان ذلك أصبح كاساوس مسؤولا عن تدوين الأحلام، وسعى لتفسيرها في ضوء كتب الأحلام التي اطّلع عليها، وبدل توزيع نسخ منها للجماعة المحيطة بها أضحى يحتفظ بها لنفسه، فكان أن حلمت بأنه شرير «ممتلئ بأشياء خبيثة، ومؤذية»[119].

وبدأت الحملة البحرية ضد إنجلترا، فلوحظ ازدياد وتيرة الآثام في أرجاء المملكة، كالدعارة، والميسر، وارتقب الناس كارثة تحوم في الآفاق، وسرعان ما وصلت الأنباء بأنّ «الأرمادا» يتعرّض لصعاب في أعالي البحار، أما الأحلام فأنبأت بأنّ «سفنا إسبانية ستغرق وسط موت أناس كثيرين محاصرة بسفن معادية ومصفوعة برياح عاتية غير مؤاتية»، وبذلك أمست رؤى لوكريثيا موضوعا لحديث عام، لكن ألونسو حذّرها من الاستسلام لكاساوس الذي أراد ربط أحلامها بالكواكب والأبراج، فوجدت نفسها في بؤرة نزاع، فكان أن

طمأنها ألونسو إلى أنها من ذوي الطالع الحسن، وأن اسمها وحده كفيل بصونها «فهو يعني العفيفة والطاهرة، مثلما يعني، في الوقت نفسه، «المحظوظة» وخاطبها «في اسمك هذا يكمن مفتاح سرّ شخصيتك ومستقبلك»، لكن أحلامها انصبّت حول شخصين، أولاهما الملك الذي غدا ينأى بنفسه عن رعيته، ويظهر في رؤاها «عابسا وأصم، يتأمّل الأفق من أعلى أحد أبراج الإسكوريال التي جُبلتْ أحجاره، واحدا فواحدا، بدم الفقراء»، وثانيهما الجندي بيدرولا الذي ظهر فيها «ممتطيا حصانا أبيض بهيئة مهيبة لا تقاوم»، وقد اتّهم بأنه «مثير للفتن في الدولة، ومستغلّ للبلاغ السماوي والإلهي»، وقد وصفه الحُكم الذي صدر بحقه «بالمتعجرف، والمشاغب، والمُشهّر، وبأنه مغو للنساء، ومخادع، كي يؤكّد نفسه نبيا للربّ، ويصدق أنه نبيّ حقيقي»[120]. وبهذا حُرّمت عليه قراءة الإنجيل، وكل الكتب المقدّسة الأخرى، ومُنعت عنه أدوات الكتابة.

خلال الصيف خيّمت الأخبار العجيبة على المملكة، ومنها الإشاعات بظهور كائنات خرافية تجوب البلاد طولا وعرضا، وتُنذر أهلها من أخطار آتية. وفي مطلع الخريف تواردت الأنباء عن أن «الأرمادا» أخفق في مهمته، وتحطّم قرب إنجلترا، فشمل الإسبان ذهول جماعي للكارثة التي أحاطت بأسطولهم، فتحقّق مضمون الرؤى التي صرّحت «أنا حلمتُ بهذا، أنا حلمتُ بكل هذا الموت، رأيتُ في الأحلام هذه الكارثة». وفيما تلاشت هيبة إسبانيا أمام أعدائها، أصبح اسم لوكريثيا على كلّ لسان؛ غير أنّ الخوف صاحَبَها، فمصيرها سيكون مماثلا لمصير الجندي المتنبّئ بيدرولا الذي داوم على الظهور في أحلامها «كتجسيد لصلابة لا يمكن لأحد أن يثنيها. ممتطيا صهوة حصان أبيض، يغطّي صدره وظهره رداءُ رهبان من قماش أسود، يتلألأ عليه بياض الصليب»، وبسبب ذلك اقترح ألونسو قراءة أحلامها في «ضوء بعض فصول سفر رؤيا القديس يوحنا»[121].

ما أن ذاعت تنبؤات لوكريثيا في عموم المجتمع الإسباني حتى وصلتها

دعوة من طرف «جين دورمير»، وهي سيدة نافذة، وثرية، وحامية للجندي المتنبّئ، فشجعتها على رواية أحلامها في قصرها، لكنّ الفتاة لاحظت أجواء غريبة مملوءة بالأفكار الغامضة، والرقى السحرية، وتداول لأخبار الجنّ والشعوذة، وبلغها أنّ قدراتها في التنبؤ طرقت أسماع «البابا» في روما، وسألها الأسلوب الأمثل لحماية أموال له خبّأها في مكان ما. على أن تطوّرا ملحوظا طرأ عليها، فلم تعد تتلقّى رؤاها من الرجال الثلاثة الذين داوموا على زيارتها في أحلامها، وإخبارها عما يحدث، كما كانت الحال من قبل، بل أمست قادرة على الارتحال بنفسها في أثناء الحلم؛ فزارت فرنسا، وإنجلترا، وتركيا، وفيها كلها وجدت حالا من الاستعداد والتأهب لإلحاق الضرر بإسبانيا.

اقترح كاساوس تأسيس أخويّة دينية تجمع المؤمنين برؤى لوكريثيا، فلاقت الفكرة تأييدا من ألونسو، فشرع الأول في صوغ نظام الجمعية التي عرفت باسم «أخويّة الإصلاح الجديد»، ويلتزم أعضاؤها «الدفاع عن ممالك إسبانيا في مواجهة الهراطقة والكفّار، وخدمة الملك ونجدته بالقلب والعمل، وبذل الجهد لاجتثاث أي طائفة أو هرطقة. والسفر إلى القبر المقدّس إذا ما جرت الدعوة إلى حرب صليبية جديدة لتحرير أورشليم»، ومع أن الأخويّة كانت ترمي إلى «حشد محاربين سيتصدّون بالسلاح لغزوات الهراطقة من الشمال، والمسلمين من الجنوب»، فإن بندا من بنود نظامها «منح النساء إمكانية الانضمام لعضويتها، وسمح بتلقيهنّ شعارها المسمّى صليب الإصلاح الجديد المقدس»، فهن مدعوّات لأجل الصلاة والدعاء «عمّا لا يستطعنه بالذراع، من أجل تحرير ممالك إسبانيا من الديانات الزائفة»[122]. وسرعان ما التحق بالأخويّة عدد من الأتباع، وتقرّر أن تكون اجتماعاتها في بيت الأرملة «جين دورمير». وترسّخ الاعتقاد بأن ما تقوله الرؤى هو اليقين الذي سوف يتحقّق، وجرى الاستعداد لتكون مغارة «السوبينيا» المقر الملكي القادم عند تحقّق النبوءات.

بدءا من هذه المرحلة ارتهنت حياة لوكريثيا لإرادة الآخرين، وانقادت

لهم، ولـم تستقل بقرار أو رأي ما خلا الأحلام، وما لبث أن اقتحم نطاق رؤاها شاب وسيم صامت، ولـمّا استنطقها الراهب لوقا عن هذا الوافد الـجديد في أطياف خيالها، كلـما وجد له أثرا في هذا الـحلـم أو ذاك، جاءها خبر ذلك في رؤية خاصـة: إنه شـاعـر في الثـلاثين من عـمـره، ودارس للاتينيـة، وهو سكرتير كبير صيادي الـملك، وحافظ مكتبته، واسمه «دييجو دي فيكتوريس دي تيخيدا». ومن أجل تحقّق مضمون الـحلـم زارها الشاب في بيتها، وما أن رأته حـتى أحسّت نحوه بـ«تيـار من التـعـاطف». أمسى الشـاب جـزءا من عالـمها الـحقيقي، فكان يرافق لوقا في حضوره الى بيتها، وراح يقرأ عليها أشعارا، ثم حلّ محل الراهب في تدوين أحلامها، فخفق قلبها له كما لـم تعهد ذلك مع النسّاخ الآخرين، وشعرت أنها «عاجزة عن الكلام، وضحية ضعف لا تفسير له». ولـم يكتف هو بقراءة الأشعار، بل أصبح معلّما لها، وأضحت تترقّب حضوره للدرس، وكلما لامست يده يدها عرضا كانت تشعر «بهزة قوية في أعماقها، كما لو أن أجزاء جسدها الداخلية توشك أن تتفكك وتنهار تاركة إياها من دون ما تحتاج إليه من أجل الـحركة، جامدة مثل تمثال».

واعتـاد الشاعـر أن يختم الدرس بقراءة قصيـدة حبّ من قصـائده، وتجرّأ واصطحبها إلى الـمسرح، وفي أثناء أحد العروض احتضن كفّها، ففوجئت بأن يدها «مستسلـمة مثل طريدة فقـدت الشعـور بعـد ضربة صـائبة من صيادها»، ولـما عادت ليلا إلى بيتها، فاجأتها، قبيل النوم، تحت نافذة غرفتها، أنغام جيتـار، وجوق ينشـد، وصوت يصرح بالـحبّ «للآنسة ذات العـينين الســوداوين»[123]. في الصـبـاح وجـدت تضـاربا بين دور الـمـحـبـوبة ودور الـمتنبّئة، فسقطت مريضة، وأصابها الأرق. وفي ليلة من ليالي أحلامها رأت نفسها عارية صحبة الشاعر، وحينما جاء لتدوين أحلامها، تعلّلت بأنها لـم تحلـم، فـسـارع إلى إخـبـارها بأنه هو الذي بدأ يحلـم، ومن ذلك رؤيا عـذبة عانقها فيها، وأباح لها بحبّه، وعرض عليها الزواج، الذي وقع سرّا بالقَسَم على الصليب والسيف، اقتداء بالـملك «بيريون دي جاولا» قبل الدخول بزوجته

«إليسينا»، وبذلك فقدت لوكريثيا بكارتها. أعاد الزواج السريّ لوكريثيا إلى رؤى التكهّن مرة ثانية بعد انقطاع قصير، ولم يجد الزواج له مكانا في أحلامها؛ لأنها غاصت في عنفوان الحبّ زمنا قبل أن تهدأ العواطف. وفي حلم وقع في ليلة عيد الملوك المجوس بان لها بيدرولا «ملكا بين ملوك الأرض»، وأعقبه حلم عن «جائحة جراد تضرب المدينة بمطرها الغريب». وفي حلم آخر رأت نفسها حواء فيما كان بيدرولا هو آدم، وهما عاريان في «حديقة مترعة بالألوان والروائح». وكان التفسير عن سلام فردوسي بعد حروب كثيرة، حيث تولّت مع بيدرولا مهمة «تأسيس جديد للعالم»، فنشأت سلالة جديدة، أما رجل الأحلام، الذي راح يتكرّر وجوده في الرؤى، فظهر وهو «يقطع بيديه عنق الملك»[124].

بعد دوامة من الأحلام عادت لوكريثيا لزيارة قصر الدوقة «فيريا» ووجدت أنّ أتباعها في ازدياد، وقد التحق أعضاء جدد بجمعية الصليب المقدّس للإصلاح الجديد؛ فترسّخت قناعة ألونسو بأنّ رؤاها «صارت على وشك أن تتحقّق». أما هي، فغمرتها تلك الأحلام، وتردّدت فيها أفكار عن نهاية العالم، وظهور عالم جديد بديل له، ثم لاحظت أنّ عددا كبيرا من مريديها يعمدون إلى تفسير أحلامها بما يُسهم في تقوية معارضتهم للملك، ثم حلمت أنها حبلى، وأثبتت الأيام أنها كذلك. ولمّا كانت تكتّمت على زواجها، فقد حدست بأن الحمل «سيقوّض من دون ريب صورة الآنسة الرقيقة التي يمكن لها أن تكون مطلبا لابد منه لإضفاء المصداقية على الطبيعة المباركة لرؤاها»، فأمست سمعتها، كآنسة متنبئة، على شفا هاوية، وشقّ عليها حالها، وبخاصة ما سوف يلحق أباها من عار جراء تلك العلاقة السرية، ولهذا سعت لإخفاء حملها عن الجميع، بما فيهم زوجها، ورافق ذلك عزوف عن المداعبات الحسيّة فيما بينهما، فانكفأت على ذاتها، وخامرها إحساس بأن أحشاءها تطوي «الوريث الأول للسلالة الجديدة»[125]. وعاد للظهور في أحلامها أمر هلاك الملك، وانتهاء حكمه، وظهور سلالة حاكمة

جديدة، فذلك محور ثابت فيها يظهر ما أن يتوارى، وأعقب ذلك بأن حلـمت أنها أنجبت جنينا سمته «كارلوس» لأنه اسم إمبراطور، وغلب لديها أنه ليس ابن دييجو بل ابن بيدرولا، وهو الذي سوف يخلّص إسبانيا مما فيها من سوء حال، ويحافظ على الـمسيحية الـحقّة.

وفي هذه الـمـدة خطر للوكريثيا أنّ أحلامـها شـذرات من خيـال شـارد استوطن رأسها، ولكن من سوء الطالع أن الـملك عرف بما تضمّنته تلك الرؤى من إشاعات حوله، ولـما كان طرف من حاشيته قد أمسى جزءا من أتباعها، فقد تبدّت محاولة لتضليل الـملك بشأن تلك الأحلام على أنها نتاج ضعف في العـقل، ورأى بعض الـمـخلصين أنهـا «وحي من الشـيطان الذي يحـاول إفسـاد إسـبـانيـا من خـلالهـا»، ولا تتـوفّر فـيـهـا «روح النبـوّة، وإنما الاحـتيـال، والإغواء، وإنه لابد من معـاقـبـتـهـا»[126]. ولـمـا اسـتـغـرب الـملك من عـدم معاقبتها، وقعت الـمسؤولية على محاكم التفتيش التي أبدت تساهلا تجاهها، وتجاه بيدرولا؛ وعلى هذا فخصوم الـملك يذودون عن الـحالـمين في تقـوية نفـوذهم، وأنصـاره يريدون النيـل منهـم للقـضـاء على الـخـصـوم، وقـد مـضى الـملك خلف الأنصار، وتبيّن له أنّ عـصـبة من الـمناوئين لـه أحاطوا الـفتـاة إحـاطة السوار بالـمـعـصم، وهم يدوّنون رؤاها، ويسـتـخلصون منهـا تفسـيـرات غايتها تحريض العامة على عاهل ظالـم.

شُغل الـملك بالأمر، إلى أن وضع أحد الرهبان بين يديه لفافة كبيرة من الأوراق تتضمن مجمل رؤاها، فانصرف للاطلاع عليها في إحدى الليالي في حديقـة قصـره، وقد جافاه النوم، وأول ما صادفه حلـم عن موته، وهو «يخلّف ذكراه في الأحجار، وليس في أعـمال الفضـيلة» في إشارة إلى الإسراف في بناء القصور. أثار الوصف ضغينته؛ فذلك جزء من الدسائس التي تحاك ضده من خصوم أقوياء جعلوا من لوكريثيا دريئة لهم. وعلى رأسهم ألونسو الـمتطلّع إلى اعتلاء مطرانية طليطلة، وقد أخطأه الاختيار في كل الـمناصب الرفيعة التي أولاها الـملك لرجال غيـر جـديرين بهـا في اعـتـقـاده، فجعل من تلك

الرؤى ذريعة قد تفضي به إلى تحقيق طموحه، وأحاطها بخوف على البلاد والدين، فهو يدّعي قدرته على «إعادة الاستقرار المستقبلي للعالم المسيحي»، ويرجو أن يتبوّأ «منصب الحبر الأعظم للمسيحية»[127]؛ فتداخل لديه التطلّع الشخصي بالمخاوف على عالم ديني يواجه خطر المسلمين والهراطقة.

تورّط ألونسو في علاقة جسدية مع «خيرونيما دوريا» تحت ستار أنه متلقّي اعترافاتها، وما رأى أنها علاقة آثمة، إذ كانت المرأة بجمالها المبهر مُلهمة له، وباعثة للتقوى في نفسه، ولم تخالجه رغبات جسدية مدنّسة تجاهها، بل متعة محبّبة، فلم يشعر بتأنيب ضمير في علاقته بها، وحتى حين جمعهما فراش واحد ظل هو «محافظا على انشراح ينتمي إلى الروحانية الطاهرة أكثر من انتمائه إلى الفحش الشهواني»[128]. وكان يزورها بين وقت ووقت، وفي آخر مرة سقط مريضا، ولازمته حمّى جعلته يرى تخيّلات غريبة، منها غزو المسلمين واللوثريين لإسبانيا إلى درجة سمع فيها صراخ الناس، وصهيل الخيول، وصوت الرصاص في ممرات بيته، وغشته الهلوسات، وهاجمته الكوابيس، إلى أن أبلغه الراهب لوقا برسالة مؤدّاها أنّ أحد موظفي التفتيش حضر، واستجوبه عن أحلام لوكريثيا. شمل الاستجواب صورة الملك في تلك الرؤى، وصور الوزراء، وتواتر حدوث الأحلام، ومسألة تدوينها، وكيفية انتشارها بين الناس، وضرورة التأكّد فيما إذا كانت رؤى تكهّن أم تلفيقات مزعومة.

لم يطل انتظار ألونسو، فعمد إلى استدعاء كاهن موثوق، وطلب إليه جمع الأحلام كافة، وهي في أكثر من ثلاثين دفترا، فضلا عن حواشي ومراسلات لها صلة بها، وعزم على إخفائها في مكان آمن بعيد عن أعين المفتّشين؛ لكن تفاقم المرض منعه من المضي بخطّته إلى النهاية، فساءت صحته، وفُصد دمه أكثر من مرة، وشارف على الموت، فوضع نفسه تحت الاعتراف، وكتب وصيته، ثم فجأة، بعد يوم كامل من ذلك، استعاد زمام

أمره، وتحسّنت حالته، لكن «ميندوثا» محقّق التفتيش لـم يمهله، إذ دهم داره بأمر من محكمة التفتيش العليا، وأحاط البيت بمرافقيه، وهجم عليه في سريره، وفتّش أوراقه، وعثر على رزمة الأحلام بجوار الـمرحاض، فحُملت إلى بيت الـمفتش «بأقصى تكتّم، وأقلّ جلبة ممكنة»[129].

ولـم تحل الـمكانة السامية لألنسو من دون اقتحام داره، والعبث بوثائقه، واستجوابه استجوابا مريرا، وتركه مهانا بلا حول ولا قوة، وبمغادرة الـمفتش لبيته دبّج رسالة طويلة للـملك. وفي أثناء ذلك أمر لوكريثيا الاختباء في الـمغارة برفقة أمها، وحينما وصلت وجدت الـمكان مهجورا، وكانت قد طلبت إليه ألا يسمح لأحد سواه بتفسير أحلامها؛ لأنها أصبحت مصدر خطر عليها، غير أنها بوغتت برجال التفتيش يصلون إليها، ويبدأون في استجوابها، وانتهى الأمر بنقلها إلى سجن طليطلة، مع دييجو ولوقا. ثم بلغها نبأ اعتقال ألونسو وكاساوس، فانتهوا كلهم في سجن طليطلة.

9. محاكم التفتيش، وسجن الأحلام

وضعت لوكريثيا في زنزانة برفقة سجينة تدعى «ماريا دي لابيجا» اعتُقلت «بتهمة اتباع شريعة موسى، وممارسة طقوس يهودية»، وفوجئت بأنّ معظم السجناء على معرفة بأحلامها، وعلى الرغم من الاعتقال واصلت الأحلام، دونما تباطؤ، وفي غياب الـمفسّرين تولّت هي تفسير أحلامها لشريكتها في الزنزانة، ومكّنتها حياة السجن من اللقاء بكثيرين، وواظبت على تفسير أحلامها لهم، مؤكّدة «أنّ أيام الـملك صارت معدودة»، وطمأنتهم بأنهم في مأمن مادامـوا في طليطلة «لأنّ هذه الـمدينة هي الوحيدة التي ستنجو من غزو اللوثريين والـمسلمين الذي سيدمّر إسبانيا عما قريب»[130]. فكان أن جرى تحقيق طويل معها حول رؤاها في الـمعتقل، وفيه استعادت طفولتها، وكشفت عن تعذّر وقف الأحلام، واعترفت بأنها حبلى بعلاقة زواج غير معلنة بدييجو. ولـم يكن الـمحقّق سوى ميندوثا الذي قام بالتحقيق مع

ألونسو، وعثر في بيته على ملفّات أحلامها، وطال التحقيق معها حول الرجال الذين يظهرون في أحلامها، ويخبرونها بما سيقع في البلاد، وحول صورة الملك في تلك الأحلام، وفيما إذا كان هو السبب الذي سيؤدّي بالبلاد إلى الخراب، وحول علاقتها بدييجو من بداية تعرّفه عليها إلى أن انتهى زوجا لها، وحينما غادر المحقّق، أطبق عليها حلم بألا تبوح بأحلامها لأحد في المستقبل.

في أواخر الصيف أنجبت لوكريثيا طفلة في السجن، سمّتها «مرجريتا» واحتفل بها السجناء، وأصبح المحقّق ميندوثا عرّابا لها، وبعد ستة أشهر من اعتقالها اقتيدت إلى زنزانة ألونسو فوجدته مرهقا، وحزينا، ومهانا، وقد بان عليه الهرم، وأخبرها بأنّه كتب للبابا يطلعه على ما تعرّض له من أذى، وذكّره بأنه مخوّل، باعتباره لاهوتيا، بدراسة الأحلام الحميدة، ونشرها بين الناس، لكنّها لاحظت أنه مازال يتمتّع بمكانة رفيعة في السجن، فهو يقيم ولائم عشاء فاخرة، وصار يدعوها إلى العشاء بحضور ميندوثا. وكانت الأنباء من خارج السجن تصل إليهم، ومنها ما تتعرّض له البلاد من أخطار، وكانوا بأجمعهم في انتظار البتّ بأمرهم، وإطلاق سراحهم، لكنّ الأيام والأشهر والفصول مرّت دونما أمل بالحرية.

فرضت حياة السجناء شرطها في المعتقل، إذ كانت الرقابة مخفّفة عليهم، فتبودلت اللقاءات، والزيارات، وجرى تداول الأنباء الخارجية بين المحتجزين، غير أنّ الحال انقلبت إلى ضدها لما وصل، من العاصمة، مندوب من محاكم التفتيش يدعى «دون بيدرو باتشيكو» ليراجع القواعد المعمول بها في السجن. وصل المحقّق الجديد في يوم ممطر، فلاحظ الفوضى، وأمر بمنع الاتصال بين المعتقلين، وكان متشدّدا في تنفيذ مهمته، وقد انتُدب لمعرفة السبب وراء تأخير محاكمة ألونسو وأتباعه، مما يخالف الأعراف المعمول بها في محاكم التفتيش. وأول ما ظهر له أن المحقّق السابق لم يكن جادّا في التحقيق بما نُسب للمتهم من أعمال خطيرة

استدعت اعتقاله؛ فرجح له وجود نوع من التواطؤ فيما بينهما، ولـما انتقل للحديث مع مدير السجن عن لوكريثيا أخبره أن الـمعتقلين كلّهم، بما فيهم ميندوثا نفسه، يتودّدون لها، إلا زوجها دييجو الـمعتكف في زنزانته على دفاتر أشعاره وأشعار غيره.

إثر جولة تفتشية في السجن شملت استجواب كثير من الـمقيمين فيه انتهى باتشيكو إلى أن لوكريثيا امرأة خبيثة، تقيم صلات مشبوهة مع مدير السجن، ومع ميندوثا، أما ألونسو فتوفّرت له أسباب العيش الرغيد من طعام، ونبيذ، وخدمة. ولاحظ أنّ السجناء على صلة بالعالـم الخارجي يتداولون الأخبار الـمعارضة للملك بِحرّية. وحينما استجوب الـمتهوّدة «ماريا دي لابيجا» أخبرته بالـمكان الذي تخفي فيه لوكريثيا الرسائل الـمتبادلة مع زوجها، وخلال الاستجواب ادّعى الـموريسكي «جوثمان» أنه تبادل أحاديث غرامية مع لوكريثيا، وجرت بينهما ملاطفات، وحينما استُجوب دييجو وجده الـمحقّق شابا متعلّما، مرهف الحس، ولـم تكن رسائله سوى خطابات حبّ لزوجته وابنته، ولـم يكن دوره في تدوين الأحلام «سوى الأداة البكماء» في تقييد بعض منها، بإغراء من الراهب لوقا الذي أخبره بأنها «أعظم الـمعجزات في إسبانيا»[131]. وأنكر القيمة الإنذارية لأحلامها، فقد كان يدوّنها حبّا بصاحبتها، ولـمّا عرف استقامتها ونزاهتها اختارها زوجة له.

ما أن انتقل الـمحقّق لاستجواب كاساوس حتى أظهر عداء صريحا للوكريثيا، فقد اتهمهما بالاحتيال، ولـم يوفّر سببا في الانتقام منها إلا واختلقه على خلفية رفضها الزواج منه، ثم اتّهم كلا من مدير السجن، والكاهن ألونسو بأنهما ينفردان بها للعربدة في محبس الأخير، وأخيرا أخبر الـمحقّق بأنّ الراهب لوقا بأمر من ألونسو هو الذي أجبره على أن يكون متلقّيا لاعترافاتها، وتنصّل عن أية صلة تربطه بها. ولـما جرى استجواب ألونسو أظهر درجة عالية من «التكبّر والعنف»، فلـم ينتزع الـمحقّق منه اعترافا ذا قيمة تجاه تلك الحالـمة، ودوره في تفسير أحلامها؛ ففكّر في اخضاعه للتعذيب، إلا أنه

نُصح بتركه، فهو «متحصّن في كبريائه، ومقتنع بصحة حججه».

وكانت لوكريثيا آخر الـمستجوبين، فتحدّثت بصوت طفولي، وأخبرت الـمحقّق بأنها جاهلة بالقراءة والكتابة، ولا تعرف مضمون الـمدوّنات التي نُسبت لها، وأن ألونسو ولوقا أخبراها بأنها أحلام خيّرة، لا ضرر من روايتها، وتداولها بين الناس، ومع أنّها أفصحت عن ذلك تحت سر الاعتراف إلا أنّ الـمحقّق العنيف لـم يبد تهاونا تجاهها، فأعفى رئيس السجن من منصبه، وقيّد رجلي ألونسو بأصفاد من حديد، وجرّده من هيبته، وفرض انضباطا غير معهود في السجن، غير أنه خصّ لوكريثيا باهتمامه، وأخضعها لتعذيب مريع بقصد انتزاع ما يريد، فكانت تؤخذ عارية، وتشدّ إلى آلات التعذيب، ويُمارس معها القهر إلى درجة تحوّل جسدها إلى «أرخبيل آلام يغلي لا يوحّده إلا وعيها»، وكلما شُدّت إلى آلات التعذيب وجدت نفسها ترمى في حال غامضة من الألـم، فتوصّلت إلى أنه «مثلما يغيب الجسد في الأحلام، ولا يكون من حضور وحياة إلا الذاكرة، لابد من تغييب الجسد أيضا، وأن يكون العقل هو الـمتحكّم في كل شيء، بحثا عن طريقة للتحرّر بأفضل ما يمكن من شراك الألـم»[132]. وحينما كانت تعود إلى زنزانتها كانت تجد طفلتها تبكي، وقد جفّ ثدياها من الحليب.

نجح الـمحقّق في دفع لوكريثيا إلى الاعتراف بأنها رأت في أربعمئة حلم كثيرا من الهرطقة، والأكاذيب، والفضائح، والـمغالطات، وجرى استنتاج جملة من التّهم ضدها، من ذلك الإساءة للملك، وادّعاء أفول السلالة الـملكية، وظهور ملك جديد يدعى بيدرولا سوف يمارس حكما رشيدا، ويقيم حكومة عادلة في إسبانيا. واتُّهمت، فضلا عن ذلك، بأنها زيّفت كلاما على لسان يوحنّا الـمعمدان، والقدّيس بطرس، والقدّيس لوقا، وبالإجمال، فقد اتّهمت بأكثر من خمسين تهمة. ولكنها لـم تقرّ، على الاطلاق، بأن أحلامها شريرة، ومسيئة لأحد، فإن كان حدث، فسببه الـمدوّنون الذين كانوا يسجّلون رؤى لا تعرف مدى مطابقتها مع أحلامها الحقيقية، ونفت أن تكون أساءت

لصورة الـملك، أو أنها شهدت حضور القديسين في رؤاها، لكنّ ذلك لـم يردع الـمحقّق عن زيادة جرعة تعذيبها، فلـم تطق ذلك، وطلبت أن يُصغى لها، نافية عن نفسها أيّ ذنب، فأفردت في زنزانة مجاورة لـمحبس ألونسو.

لـم يتوقّف استجواب لوكريثيا مع حضور قاض جديد، هو «دون أنطونيو دي موريخون»، فأُعيد استجوابها من جديد، وشُغل القضاة بما تضمّنته أحلامها من أنباء حول مصير إسبانيا والـملك، واستمر ذلك إلى أن بلغت ابنتها سنّ الكلام، وبسبب التشدّد في السجن قلّ الطعام، وسقطت هي تحت غمامة أفكار معتمة، فلـم تعد قادرة على الـجزم فيما إذا كانت رأت فعلا أحلاما حقيقية أم هي أحلام يقظة تطوي رغبات استجابة للضغط النفسي الذي مارسه عليها الكاهن ألونسو، والراهب لوقا. ولـمّا رأت طفلتها كثيرة الـحديث مع قطّ لازمها في الزنزانة، خشيت أن تورث ابنتها تلك الـحال التي ألـحقت بها ضررا بالغا، ولهذا «استعدّت أن تنزع من الطفلة، بأية طريقة، ذلك الـميل إلى الأحلام»، لكنّ أحوالها تدهورت بعد أن نُقلت إلى زنزانة مجاورة لزنزانة ألونسو الذي فقد اتزانه وغلبته نوبات الهياج، وفقد هيبته الأبوية، وظهرت عليه أمارات الـجنون. ولـما عجزت إدارة السجن عن السيطرة عليه، ضاعفت قيوده، فنقل إلى معتقل آخر.

بعد مرور ثلاث سنوات على اعتقال لوكريثيا زاد مجموع تهمها على خمس وسبعين تهمة، وفضلا عن التّهم التي تنال من سمعة الـملك، والتنبؤ باضطراب أحوال البلاد، والأخطار الـخارجية، أضيفت تهم أخرى شملت عدم الإيمان، والهرطقة، وعصيان الكنيسة، وقد نبشت محاكم التفتيش في ماضيها، ولـم تبق ثغرة فيه إلا ورُدمت بتهمة خطيرة. أما هي فما أقرّت بأية منها، وأنكرت تحالفها مع الشيطان، وصرّحت بأنها «كاثوليكية صالحة، ومؤمنة ملتزمة، بوصايا الرب والكنيسة»[133].

في الليلة الأخيرة من عام 1594م أيقظها دويّ النواقيس من حلم كانت فيه طفلة في بيتها، فاكتشفت أنها سجينة، وقد نُبذت في مكان منقطع لا

تعرف عن أسرتها شيئا، وداومت التفكير في أمرها، فهي بريئة لم تلحق ضررا بأحد، وإنما يقع اللوم على ما دوّنه ألونسو ولوقا على لسانها البريء من أي إثم، ومع ذلك أمر القاضي إخضاعها لتعذيب شديد لينتزع منها اعترافا فيما إذا كانت ترى أحلاما حقيقية أم هي أوهام الشيطان التي تلبّستها. وكلما نفت تهمة زادوا في تعذيبها بآلات تشدّ أطرافها، وتضغط على أحشائها إلى أن فقدت المقاومة، وانهارت، وطلبت أن تدلي باعتراف أمام القضاة، وبذلك أُجبرت على تغيير شطر من مضامين الأحلام، ولكي تتجنّب الألم المريع الذي سببه لها الجلادون، قالت بأن ألونسو ولوقا هما اللذان حرّضاها على القول بأن ما ترويه هو أحلام حقيقية، أما الحقيقة فكلّ ما دوّن هو اختلاق، وزيف، وبان عليها الشحوب والإنهاك، وانحسر خيالها، وانطفأ شبابها، ولكن مشكلة جديدة ظهرت، فالاعترافات الجديدة، تتناقض مع ما كانت تقول به من قبل.

في نحو منتصف عام 1595 تناهت للوكريثيا أنباء عن قرب صدور حكم عليها، فاقتيدت إلى قاعة في دير للرهبان الدومينيكانيين، وراح أمين المحكمة يقرأ عليها التُهم المنسوبة لها، ومنها التجديف، والهرطقة، والإغواء، والتحالف مع الشيطان، وممارسة الخداع، ولكي تنجو بحياتها، ينبغي عليها أن تتبرّأ من أحلامها كلّها، وأن تتلقّى مئة جلدة بالسوط، وتُحبس مدة سنتين، ثم تُنفى من مدريد. وقد وجدت بأنّ عقابها مخفّف في ضوء التُهم الكبيرة التي اتّهمت بها، لكنّها علمت أنّ ملف قضيتها من الضخامة، وتعدّد الاستجوابات، والشكاوى المتناقضة مما لا يمكن معه اتخاذ قرار الموت بحقّها، فأُركبت على جحش طاف بها المدينة، وخلفها جلاد ينفذ بها العقوبة. وأُبعد دييجو عن طليطلة، ونُقلت هي إلى «سجون التكفير والتوبة» فوجدت نفسها مع جماعة من العاهرات المسنّات، وبعد حين نقلت إلى مستشفى، وفيها بلغتها أنباء عن وفاة كاساوس بسكتة قلبية، وصدور حكم بحقّ الراهب لوقا، وبقاء الكاهن ألونسو معتقلا في الدير الذي

نقل مسجونا إليه، أما زوجها دييجو فتوارى عن الأنظار، وتخلّى أهلها عنها، فأنهت، برفقة ابنتها، مدة العقوبة، ووقّعت على الوثائق التي تؤكّد مصالحتها مع الكنيسة، وغادرت المستشفى أشبه ما تكون بمتشرّدة بالية الأسمال، فوجدت حقول إسبانيا جافّة، وحكمها سيء، ومازال الأعداء يتربّصون شرّا بالبلاد، فطابق كلّ ذلك ما كانت تحلم به منذ نعومة أظفارها.

وقفت طويلا على رواية «رؤى لوكريثيا» لأنها، بأجمعها، حلم طويل ندر مثيله في الآثار السردية، وقصدي من الإسهاب بيان الحال التي تصبح فيها الأحلام في الخيال حافزا للأفعال في الواقع، وهو ما يعارض رأي فرويد في قوله بأنها تعبير انعكاسي عن الواقع، ثم بيان ارتباط الأحلام بالحيثيات التاريخية للإمبراطورية الإسبانية في القرن السادس عشر الميلادي، فقد رسمت أحلام لوكريثيا إطارا جامعا للأحداث الكبرى التي شهدتها الإمبراطورية. وإن كان دور محاكم التفتيش أقلّها، فأفول الإمبراطورية، وفشلها في غزو انجلترا، وتخبّطات الملك، أضفت على أحلامها شمولا جعل من تلك الفتاة الصغيرة، والشابة الغرّة، والمرأة الواهنة، مصدر خطر على عاهل متغطرس، لم يصغ لإيقاع المتوجّسين خوفا على الإمبراطورية بل أمعن في التنكيل بهم، وبذلك تخطّت الأحلام وظيفتها الفردية إلى وظيفة جماعية تردّدت فيها شذرات من المخاطر التي أحاقت بالإمبراطورية الإسبانية، ونزعت الهيبة عنها، وأحالتها رميما بين الإمبراطوريات التي أخلفتها في السيطرة على العالم.

هوامش الفصل الأول

(1) غاستون باشلار، الـماء والأحلام، ترجمة علي نجيب إبراهيم، بيروت، الـمنظمة العربية للترجمة، 2007، ص 34.

(2) أنا فلليني : مذكرات، إعداد ش. شاندلر، ترجمة عارف حديقة، دار الـمدى، بغداد، 2012، ص266.

(3) خورخي لويس بورخيس، وأرنستو ساباتو، محاورات بوينس أيرس، ترجمة أحمد الويزي، دار شهريار، البصرة، 2019، ص 147.

(4) حوارات باريس رفيو، بيت حافل بالـمجانين، ترجمة أحمد شافعي، الهيئة الـمصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2015، ص211.

(5) علي الوردي، الأحلام بين العلـم والعقيدة، دار كوفان، لندن، 1994، ص104–105.

(6) الـماء والأحلام، ص 35.

(7) الأحلام بين العلـم والعقيدة، ص14.

(8) سيغموند فرويد، الغريزة والثقافة، ترجمة حسين الـموزاني، منشورات الـجمل، بيروت، 2017، ص73.

(9) موريس بلانشو، كتابة الفاجعة، ترجمة عز الدين الشنتوف، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2018، ص 82. وقد عرّف «لالاند» الرغبة بأنها : نزوع تلقائي وواع إلى غاية معروفة أو متخيّلة. انظر : أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت–باريس، 2001، ص263.

(10) الغريزة والثقافة، انظر نصّ البحث في الصفحات 63–74.

(11) سيغموند فرويد، محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي، ترجمة جورج طرابيشي، دار مدارك للنشر، دبي، 2014، ص 107.

(12) غاستون باشلار، لهب شمعة، ترجمة مي عبد الكريم محمود، عمان، دار أزمنة، 2005، ص23.

(13) فرج عبد القادر وآخرون، معجم علـم النفس والتحليل النفسي، دار النهضة العربية، بيروت، ص180–181.

(14) لهب شمعة، ص8.

(15) سيغموند فرويد، الهذيان والأحلام في الفن، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1978، ص 105.

(16) ميخائيل باختين، الفرويدية، ترجمة شكير نصر الدين، رؤية للنشر، القاهرة، 2015، ص 59–61.

(17) إليزابيث روديسنكو، سيغموند فرويد في زمانه وفي زماننا، ترجمة سلمان حرفوش، دار التنوير، بيروت، 2018، ص100–101.

(18) م. ن. ص 101–106.

(19) م. ن. ص 106.

(20) م. ن. ص 110.

(21) إريك فروم، تشريح التدميرية البشرية، ترجمة محمود منقذ الهاشمي، وزارة الثقافة، دمشق، 2006، ج1، ص43.

(22) ويلهلـم جنسن، غراديفا : فانتازيا بومبيّة، ترجمة كنعان الشحف، دار نينوى، دمشق، 2017.

(23) الهذيان والأحلام في الفن، ص5.

(24) م. ن. ص 7.

(25) م.ن. ص 42.

(26) م. ن. ص 61.

(27) م. ن. ص61– 62.

(28) م. ن. 46– 47.

(29) م. ن.ص 48.

(30) م. ن. ص 50.

(31) سبق لي أكثر من مرة أن وقفت على المحاورات بنية الأفلاطونية، انظر، على سبيل المثال، كتابي «المطابقة والاختلاف»، ج1، ص321–361، وكتابي «عين الشمس»، ص186– 195.

(32) محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي، ص 268- 89.

(33) سيجمند فرويد، محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي، ترجمة عزّت راجح، مكتبة مصر، القاهرة، ص8.

(34) لويس غروس، ما لا يُدْرَك : النساء في حياة وأعمال كافكا وبيسوا وبافيزي، ترجمة زينب بنياية، كلـمة، أبو ظبي، 2016، ص200.

(35) سيجموند فرويد، حياتي والتحليل النفسي، ترجمة مصطفى زيور، وعبد الـمنعم الـمليجي، القاهرة، دار الـمعارف، 1994، ص67.

(36) الأحلام بين العلـم والعقيدة، ص34– 35.

(37) م. ن. ص 69، 74.

(38) سيغموند فرويد في زمانه وفي زماننا، ص106، 110.

(39) م. ن. ص 124.

(40) هانز أيزنيك، تدهور إمبراطورية فرويد وسقوطها، ترجمة عادل نجيب بشرى، الـمركز القومي للترجمة، القاهرة، 2013، ص200–204.

(41) هنري برغسون، الضحك، ترجمة علي مقلّد، الـمؤسسة الـجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ص33.

(42) ميشيل فوكو، تاريخ الـجنون في العصر الكلاسيكي، ترجمة سعيد بنكراد، الـمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006، ص259.

(43) حياتي والتحليل النفسي، ص 97.

(44) غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة جورج سعد، الـمؤسسة الـجامعية للدراسات، بيروت، 1991، ص15.

(45) سيجموند فرويد، تفسير الأحلام، ترجمة مصطفى صفوان، القاهرة، دار الـمعارف، 1994، ص292.

(46) حياتي والتحليل النفسي، ص97.

(47) م. ن. ص97، 69.

(48) تفسير الأحلام، ص 43، 50.

(49) أورده فرويد في حاشية كتابه «حياتي والتحليل النفسي» ص70 وأقرّ بصحته.

(50) م. ن. ص 98.

(51) تفسير الأحلام، ص81.

(52) بول ريكور، في التفسير: محاولة في فرويد، ترجمة وجيه أسعد، أطلس للنشر، دمشق، 2003، ص107.

(53) انفردت شخصية «ميا» في رواية «سيدات القمر» من بين كثير من شخصيات السرد بأنها لا تحلم، فقد اعتادت الصمت، ثم اكتشفت هبة النوم، فهو «معجزة أكثر من الصمت حيث لا تسمع حتى كلام الآخرين»، وحينما تنام كانت «تسقط في هوة لذيذة، تأخذها تدريجيا حيث لا شيء. أجمل ما في الأمر أنها لا ترى أحلاما في نومها، لا كوابيس، لا صور، لا أصوات، لا شيء. غيبوبة لذيذة لا تواجه فيها أي شيء. النوم هو جنّتها الوحيدة، وسلاحها الأخير ضد قلق وجودها البالغ» جوخة الحارثي، سيّدات القمر، دار الآداب، بيروت، 2010، ص50- 51.

(54) خوسيه ساراماغو، كيف أصبحت الشخصيات أساتذة وأضحى الكاتب تلميذه، انظر كتاب «محاضرات الحائزين على جائزة نوبل للآداب»، ترجمة عبد الودود العمراني، الدوحة، وزارة الثقافة، 2012، ص36.

(55) هرمن هسه، حول قراءة الكتب، انظر كتاب داخل المكتبة..خارج العالم، ترجمة راضي النماصي، دار أثير، الدمام، 2016، ص71.

(56) أنطونيو طابوكي، أحلام أحلام: محكيات حلمية متخيّلة، ترجمة رشيد وحتي، منشورات الجمل، بيروت، 2007، ص13.

(57) م. ن. ص 6.

(58) فيدور دوستويفسكي، قصص مختارة، ترجمة غائب طعمة فرمان، دار المدى، بغداد، 2016، ص489-518.

(59) هنري ترويا، دوستويفسكي: حياته وأعماله، ترجمة علي باشا، منشورات دار علاء الدين، دمشق، 2010، ص510-511.

(60) فيودور دوستويفسكي، يوميات كاتب، ترجمة عدنان جاموس، دار أطلس للنشر، دمشق، 2017، انظر الصفحات 402–436.

(61) فيودور، دوستويفسكي، رسائل دوستويفسكي، ترجمة خيري الضامن، دار سؤال للنشر، بيروت، 2017، ج2، ص303– 401.

(62) قصص مختارة، ص491.

(63) م. ن. ص 498.

(64) م. ن. ص500– 501.

(65) م. ن. ص 502، 507.

(66) م. ن. ص 513.

(67) أمين معلوف، حدائق النور، ترجمة عفيف دمشقية، بيروت، دار الفارابي، 1993، ص10.

(68) م. ن. ص15.

(69) م. ن. ص21.

(70) م. ن. ص 27.

(71) م. ن. ص 29.

(72) م. ن. ص 64.

(73) م. ن. ص73، 79.

(74) سيغموند فرويد، الحلم وتأويله، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1982، ص7.

(75) أنطونيو غالا، المخطوط القرمزي، ترجمة رفعت عطفة، دمشق، دار ورد، 1998، ص 92–93.

(76) م. ن. ص 322– 323.

(77) ماثيو كار، الدِين والدم : إبادة شعب الأندلس، ترجمة مصطفى قاسم، كلمة، أبو ظبي، 2013، انظر حاشية ص 65.

(78) غوستاف فلوبير، مدام بوفاري، ترجمة محمد مندور، بيروت، دار الآداب، 1966، ص414.

(79) الحلم وتأويله، ص 30.

(80) بنسالم حمّيش، العلاّمة، الرباط، مطبعة المعارف الجديدة، 2006، ص 121.

(81) م. ن. ص 121– 122.

(82) سالـم حمّيش، هذا الأندلسيّ، بيروت، دار الآداب، 2007، ص 395-396.

(83) م. ن. ص 243.

(84) م. ن. ص260، 261.

(85) م. ن. ص 281.

(86) م. ن. ص 298.

(87) ربيع جابر، بيروت مدينة العالـم، بيروت، الـمركز الثقافي العربي-دار الآداب، 2003، ص84.

(88) م. ن. ص 84.

(89) بهاء طاهر، واحة الغروب، دار الشروق، القاهرة، 2009، ص162.

(90) م. ن. ص 164.

(91) م. ن. ص 313.

(92) أسـمـاء مـعـيكل، تلّ الورد، الـمـؤسـسـة العـربيـة للدراسـات والنـشـر، بيـروت، 2019، انظر الصـفـحـات الآتيـة على سـبـيل الـمـثـال : 141-144، 185-186، 214-215، 229-230، 244، 248-249، 258-259، 276، 278، 302، 365، 379.

(93) م. ن. ص 141-142-143-144.

(94) م. ن. ص287.

(95) م. ن. ص 302.

(96) محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي، ص243.

(97) غابرييل غارسيا ماركيز، أحلام للاستئجار، ترجمة، علي زين، جريدة الـحياة، 25 يوليو 2019.

(98) خورخي لويس بورخيس، كتاب الرمل، ترجمة سعيد الغانمي، دار أزمنة للنشر، عمّان، 1999، ص1.

(99) عبد الله إبراهيم، عين الشمس، الـمؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2018، ص483، وص 469-470.

(100) الدِين والدم : إبادة شعب الأندلس، ص 23.

(101) حياتي والتحليل النفسي، ص66-67.

(102) تفسير الأحلام، ص602.

(103) خوسيه ماريا ميرينو، رؤى لوكريثيا، ترجمة صالح علماني، الدوحة، دار بلومبزبري-مؤسسة قطر للنشر، 2013، ص14-15.

(104) م. ن. ص16.

(105) م. ن. ص21.

(106) م. ن. ص21، 22.

(107) م. ن. ص25، 27، 28، 29.

(108) م. ن. ص34، 39، 40.

(109) م. ن. ص44، 45.

(110) م. ن. ص 46، 47.

(111) م. ن. ص 49، 50.

(112) م. ن. ص 54، 55، 56.

(113) م. ن. ص 57، 59.

(114) م. ن. ص 61، 63.

(115) م. ن. ص 69، 70.

(116) م. ن. ص74.

(117) م. ن. ص 81، 82، 85، 86.

(118) م. ن. ص 94، 111، 113.

(119) م. ن. ص 122، 126.

(120) م. ن. ص 131، 135، 145.

(121) م. ن. ص 141، 146، 147.

(122) م. ن. ص 158، 159.

(123) م. ن. ص 164، 169، 171، 172، 176، 177.

(124) م. ن. ص 191، 192، 193.

(125) م. ن. ص 193، 197، 199.

(126) م. ن. ص 216.

(127) م. ن. ص 223، 228، 232.

(128) م. ن. ص 230.

(129) م. ن. ص 243.

(130) م. ن. ص 251، 254.

(131) م. ن. ص 300.

(132) م. ن. ص 304، 305، 316.

(133) م. ن. ص 328، 336.

الفصل الثاني
السرد والعنف

1. العنف والشرط الإنساني

لعلّ العنف يكون لازمة من لوازم الآداب منذ أقدم الأزمنة، فقد ظهر في الآداب الملحمية، وفي المآسي، وفي أشعار الحماسة، فضلا عن آداب الحروب، والفتوحات، والغزوات، والحروب الأهلية، وهو ملازم لآداب المقاومة، ولآداب القمع، ولآداب المنفى، ولا يكاد يغيب عن كل ضروب التعبير الأدبي. ويتعذّر حصر أشكاله في الآداب السردية التي كتبت عبر التاريخ، فهو يحيط بالأحداث، ويحفّزها، ويتلبّس الشخصيات، ويرسم أدوارها، وقد يكون موضوعا قائما بذاته؛ فالعنف في ملحمة «الإلياذة» لهوميروس غيره في رواية «الحرب والسلام» لتولستوي، ووجوده في رواية «القلعة» لكافكا لا يماثل وجوده في رواية «الصخب والعنف» لفوكنر، فقد يؤدّي إلى إبادة شاملة لجماعات عرقية أو دينية أو مذهبية، أو تهجير شعوب كاملة من مكان إلى آخر لدواعي الاستيطان أو إعادة التوطين، ما يفضي إلى تدمير مقومات حياة تلك الجماعات، وتغيير أنماط عيشها، وقد يؤدي إلى قتل عدد كبير من النفوس، وربما يتسبب في إعاقة بدنية أو عطب نفسي لأفراد معدودين، وفي سائر ضروبه يتجلى العنف بممارسة للقوة ضد الآخرين بذرائع شخصية أو وطنية أو قومية أو دينية، وتجد صوره هذه تجلّياتها في الآداب السردية حتى يكاد يكون شرطا إنسانيا ملازما للنوع الإنساني ولتمثيلاته الأدبية، وإلى ذلك فالعنف يلاقي قبولا عاما في سائر المجتمعات البشرية، فبه تستفرغ رغباتها الدفينة عن الآمال المؤجّلة أو الرغبات المكبوتة.

يصحّ القول بأنّ العنف هو كل فعل خشن يلجأ إليه الفرد أو الجماعة أو المؤسسة عن حقّ أو باطل؛ بهدف إرغام الآخرين على أمر يريده الفرد أو ترغب فيه الجماعة أو تفرضه مؤسسة الدولة، ويبدأ من الاعتداء الشخصي وينتهي بالحرب، ويتّخذ أشكالا منها التحريض على الآخرين، أو التجاسر عليهم، أو إرغامهم على شيء لا يرغبون فيه، ويخالف معتقداتهم الشخصية أو الجماعية، وقد يكون العنف ناعما كالكراهية، والتعصّب، والتحيّز، والرقابة، وقد يكون خشنا كالاغتصاب، والاعتقال، والقتل؛ تبدأ دائرة العنف بالإبعاد، والتهميش، والإقصاء، وتنتهي بالاعتداء الذي يؤدي إلى أذى بدني قد ينتهي بالموت.

تربّع العنف في قلب الآداب الإنسانية، ولا يكاد يبرأ منه عمل سردي شرط أن يؤخذ في الحسبان أنه يتجسّد بأشكال كثيرة، منها: القتل، والسجن، والتعذيب، والإبادة، والاستعباد، والتنازع، والتنافس، والتباغض، والتحاسد، والاغتياب، والإكراه، والنفي، وكل ما يلحق ضررا جسديا أو نفسيا أو اعتباريا بالشخصية، ويرغمها على ما لا ترغب فيه، فتتعرّض للإقصاء، والإبعاد، والنبذ، وتتدهور أحوالها الاجتماعية أو العائلية أو الشخصية، فالعنف حافز لا يغيب عن كثير الأعمال السردية، وغالبا ما ينتج عنه تغيير في مسارات الأحداث، أو في مصائر الشخصيات، وقد تنبني عليه الحبكات السردية، فلا تنفكّ عقد الأحداث إلا بانفكاكه، ولا تستعيد الشخصيات توازنها إلا بعد الفراغ منه، وقد يكون العنف مقصودا يختاره أفراد عن سابق عزم لإلحاق ضرر بالآخرين بهدف التخلّص منهم، أو السيطرة عليهم، أو الاستئثار بأملاكهم، وقد تُدفع الشخصيات إليه دفعا بذرائع الخشية على معتقداتها الدينية والقومية، وهوياتها الثقافية. وقد عالجت الآداب موضوع العنف إما على أنه طبع راسخ في النفس، أو أنه هوس طارئ، يعبّر عن نفسه بأمواج من الغضب، والانتقام، والعدوان، أو يتخذ شكل الخداع، والاحتيال، والمراوغة، للإيقاع بالآخرين، أو زهق الأروح، أو تعريض سمعة الآخرين للخطر، أو ظلم النفس، وقد يقع مزج هذا بذاك؛

فينتج عنه تغيير مواقع الشخصيات في العالـم الـمتخيّل بحملها على الـخضوع والاستسلام، أو بإجبارها على القيام بأعمال لا تقبل بها، والراجح أن يفضي العنف إلى الـموت والهلاك أو الاذلال والتبعية.

في سياق الـحديث عن العلاقة بين العنف والسرد، وكيفيات تمثيله في عدد من الآثار السردية، وتعقّب أشكاله، بما في ذلك ممارسة الأذى على النفس، يحسن البدء بالوقوف على مفهوم العنف، وبيان حدوده، والتريث أمام تلك الظاهرة الـخطيرة لـما لها من تأثير في حياة الإنسان. أي الوقوف عليه بوصفه سلوكا شائنا، يختزن عدوانا، ويسوّغ لأصحابه الأخذ به أسلوبا في الـحياة، وأداة لتحقيق الأهداف، ووسيلة لإخضاع الآخر- بما فيهم الـخصوم- لاعتقادهم أنّه الوسيلة الـمثلى للتعبير عن الـحقّ الشخصي والعام، ورفع الظلم، وردع الآثمين، واسترجاع الـحقوق، وإثبات الذات، وصيانة القيم الدينية والاجتماعية، وحماية الـجماعة من الـخطر، وترسيخ الأمن في الـمجتمع، بل وينحرف اتجاهه إلى الذات، وذلك بتسليط الضرر على النفس بالانتحار، أو بالقهر الذاتي الذي يمارسه الفرد ضدّ نفسه، واستخلاصا لكل هذا يكون العنف هو «الاستخدام غير الـمشروع للقوة الـمادية بأساليب متعدّدة لإلحاق الأذى بالأشخاص والـجماعات وتدمير الـممتلكات، ويتضمن ذلك أساليب العقاب، والاغتصاب، والاعتداءات الـمختلفة، والتدخّل في حرّيات الآخرين. كما ينطوي هذا السلوك على الاستخدام غير الـمشروع للقوة الـمادية؛ لأنّ العنف في جوهره نفي للأساس القائم على العقل والـحكمة التي تغرس في الإنسان النزعة الإنسانية الرشيدة التي تحاول الوقوف أمام انتصار الغريزة غير الـمهذبة على العقل»[1]. ولـم يكن هذا السلوك طارئا في حياة الإنسان، فقد ضرب بجذره في الثقافات القديمة والـحديثة، وعرفته الـمجتمعات والأمم عبر التاريخ، ونال حظّه من الذمّ والثناء، وانفلت أمره بدعاوى الـحقّ أو بذرائع البهتان، وعدّه «روبرت براون» في أشكاله كافة «انتهاكا للشخصية، واعتداء على الآخر، أو إنكاره، أو

تجاهله، وهو ضربان: عنف فردي يُؤذي الآخرين نفسيّا، وعنف مؤسّساتي تنتهك فيه هويّات الجماعات[2].

العنف، والحال هذه، هو التصرّف بالقوة في غير ما ينبغي أن تتصرف به، وبمجرّد فتح باب الاجتهاد في متى، وأين، وكيف، ينبغي اللجوء إلى العنف، فسوف تنهار الحدود المانعة للعدوان، فذرائع اللجوء للعنف جاهزة، وفيها سيل لا ينضب من الأسباب التي بقليل من التكييف تصبح مسوّغات لإطلاق العنف من عقاله. وقد يكون جملة من الميولات الذهنية أو النفسية الرامية إلى الإذلال، فيكون الأخذ به نتاج أفكار عدوانية لا تقرّ بحقوق الآخرين، ولا تعترف بهوياتهم الفردية أو الجماعية، فيلوذ المعتدي بالتعسّف وسيلة في فرض رغباته على المعتدى عليه، وإذ رأى فرويد في الإنسان كائنا مجبولا على العنف في خلقه؛ لانقياده للأهواء والغرائز التي تريد إشباعا لها، فإن بعض الجماعات أو الشعوب أو الأمم تنساق وراء كراهيات تفضي إلى الأخذ بالعنف ضد المناوئين لها. وقد يعبّر العنف عن نفسه بالسلوك أو الموقف أو وجهة النظر، ومثاله الكراهيات الدينية، والأحقاد العرقية، والتحيزات المذهبية، والإيمان بالتفاضل على أساس الدين والمذهب، ويقع التعبير عنه بالممارسات الدينية أو الثقافية، غير أنّ أخطر أشكال العنف هو الممارسة المسببة للأذى الجسدي، والإبادة الجماعية، وفي مقدمة ذلك الحروب التي تبيح القتل بدعاوى شرعية.

وبالإجمال، يعبّر العنف عن نفسه بممارسة القهر النفسي أو البدني على الآخرين أو على الذات، بما يلحق بهم أو بها ضررا يفضي إلى المشقّة أو الإذلال أو الهلاك، وأغلبه يكون سلبا للحقوق الشرعية، والإكراه على أعمال غير مرغوب فيها، وقد يتخذ سمة العدوان الصريح، أو التعبير الضمني عنه، ويرثه الشخص عن البيئة التي يتربّى فيها، وبخاصة في مجتمعات المراقبة حيث يصبح العقاب وسيلة للإصلاح، وقد يكون تعبيرا عن رغبات عدوانية دفينة تنبعث حالما تخف الرقابة عنها، أو ربما يكون تعويضا عن شعور

بالإحباط جراء الإحساس بالظلم، وغياب العدالة، وقد يجنح الإنسان لإلحاق الأذى بنفسه أو بغيره بحسب اتجاه العدوان، والعثور على ضالته، وقد يكون العنف نتاجا لرسوخ عقائد فكرية أو دينية، أو تعبيرا عن أعراف اجتماعية راسخة، لها صلة بالهيبة والشجاعة والفروسية، أو بحثا عن تعديل الأحوال الاجتماعية السيئة، كما قد تلوذ بالعنف النخب المسيطرة لتقهر به الأغلبية، أو تعتمده الأغلبية في قهر الأقليات بدوافع من عدم الاعتراف، ولا نعدم للعنف أسبابا ثقافية لها صلة بالمتخيلات الأدبية، وكيفية توظيفها في بناء الثقافات القومية على قاعدة من الرفعة والسمو، ويغدو العنف خطرا ماحقا حينما تأخذ به مؤسسة الدولة وسيلة لبسط نفوذها الغاشم، وإرغام الآخرين على الأخذ بالأيديولوجية الخاصة بها، وبسط النفوذ للاستئثار بالحكم وبالثروة، ولا يستبعد أن تكون للعنف أسباب دينية تخلع عليه سمة التقديس من أجل إحقاق الحق، وإزهاق الباطل، وقد عرضت الآداب السردية تمثيلا لسائر أشكال العنف، ووقفت على أسبابه ونتائجه.

2 . في العنف الدنيوي .

لم تفت «فرويد» ملاحظة ظاهرة العنف التي رآها لصيقة بالتاريخ الدنيوي، ولابثة في سلوك السلالة البشرية منذ بدء الخليقة، وقامت فرضيته في رصد ظاهرة العنف، وتحليل أسبابها على مبدأ الازدواج الغريزي في خلق الإنسان، ذلك أن «العدوانية تمثل استعدادا غريزيا بدائيا ومستقلا بذاته لدى الكائن البشري»[3]. وكان فرويد قد توصّل إلى أنّ الغرائز تكون على نوعين: غريزة تُبقي الإنسان على قيد الحياة، وتوحّده مع الآخرين، وتمدّه بأسباب الديمومة، وهي الغريزة الجنسية الهادفة إلى الحياة، وغريزة عدوانية تؤدي إلى الفناء، وهما تجسيد للتناقض بين الحبّ والكراهية، وتتألف الحياة منهما معا، ولا يمكن لأحداهما العمل بمنأى عن الأخرى، فغريزة حبّ البقاء، وهي جنسية، تحتاج إلى امتلاك الروح العدوانية، إذا ما أرادت تنفيذ رغبتها، فلا

عجب أن ترتبط الدوافع النبيلة بالشهوات التدميرية، ويحافظ الكائن الحي على حياته بإتلاف ما هو غريب عنه، فالنزعات العدوانية جاثمة في عمق الوجود الإنساني[4]. وقد توصّل «فروم» إلى نتيجة مريعة حول الطبع البشري «الإنسان يختلف عن الحيوان بأنه قاتل، والإنسان هو الوحيد من فصيلة الرئسيّات الذي يقتل ويعذّب أعضاء نوعه من دون أيّ سبب، سواء أكان بيولوجيا أم اقتصاديا، والذي يشعر بالرضى في فعله ذلك» ويمثل هذا العدوان «الخطر الحقيقي على وجود الإنسان بوصفه نوعا»[5].

يفضي بنا الإطار العام لمفهوم العنف وتجلّياته إلى القول بأنه لم تتفق الآراء حول حوافزه، ولا حول مكامنه، فقد يكون متأصلا في بني البشر الذين جبلوا عليه، أو مكتسبا بالتنشئة التي يتلقّاها الناس فيصبح جزءا من عاداتهم، وأعرافهم، وركنا في تنظيم علاقاتهم فيما بينهم، وفي علاقتهم بالآخرين، وما يلبث أن يكون باعثا للحظوة والاجلال، ثم وسيلة للامتهان ولإذلال. وحسب أكثرية الباحثين الذين شغلوا بهذه الظاهرة، فلا يبرأ من العنف فرد كلّ البراءة، ولا تخلو أمة من الأمم من اللجوء إليه في وقت الشدّة للدفاع عن نفسها، أو في وقت الرخاء طمعا في المجد، أو التوسّع، أو الاستئثار بالأرض وما عليها. وعلى الرغم من ذلك، فقد جرت محاولات، لا تُعدّ ولا تحصى، للحيلولة دون الإفراط في استخدامه، بل لجمه، وتقييده، وتهذيبه، ليتوارى فلا يعود حاضرا في كل نزاع، أو محفّزا لكل نزوة، وبخاصة أنه ثبتت استحالة اقتلاعه من النفوس اقتلاعا نهائيا، فهو ينحبس برهة ثم يتفجر بغتة لأي استفزاز حتى لو كانت أسبابه مختلقة، ولم يتمكّن معتقد ديني، أو تمدّن مجتمعي، أو قانون وضعي، أو تنشئة تربوية من لجمه باعتباره انفعالا مستنكرا، فهو يتدفّق حالما تخفّ الرقابة عليه؛ لأنه استقر في الطباع كما قال فرويد، وأصبح جزءا من الغريزة البشرية. ولما كانت «الأهواء الغريزية أقوى من الاهتمامات العقلية»[6]، فقد ظل الإنسان أسيرا لرغباته الظاهرة والمكبوتة، ولم يفعل التمدن فعله فيه ليحول دون الانسياق وراء

حاجات تلك الغرائز، ومنها العدوانية الـمولّدة للعنف بسائر أشكاله.

وقد ميّز فرويد بين عنف شرعي مُنح تغطية اجتماعية، فأصبح مشروعا، وهو خاص بمؤسسة السلطة التي من أولى مهامّها السيطرة على عنف الآخرين بعنفها هي الذي شرّعت له بالقانون، واحتكرته، وجعلت منه قاعدة من قواعدها، وعنف غير شرعي لا يوجد له أي غطاء قانوني، هو العنف الفردي، الذي يهدّد الـمجتمع إذا مارسه أفراد شذّوا بأفعالهم عن الـمشترك الاجتماعي العام[7]، وبهذا نكون أمام ضربين متوازيين من العنف، اتّخذ الأول منهما شكل قانون غايته صون الـجماعة، وضمان حقوقها، فهو مباح، واتّخذ الثاني منهما شكل عنف فردي يلجأ إليه الأفراد لأسباب شخصية في انتزاع حقوقهم، أو الاستئثار بحقوق أقرانهم، وهو محظور. يوجد تناقض صريح بين القانون والعنف، على الرغم من أن الأول تطوير للثاني في أنه كابح للضرر الـخارجي، وحافظ للجماعة، ذلك أن «صراعات الـمصالح بين الناس تُحسم مبدئيا عن طريق العنف»، وهذا العنف مشروع عند فرويد الذي شرح كيفية التواطؤ على القبول به من كونه عنفا فرديا مجردا إلى عنف وظيفي صائن للحقوق العامة «في البدء كانت قوى العضلات هي التي تقرّر ملكيّة هذا الشيء أو ذاك، فتفرض هذه الإرادة أو تلك على الثلّة البشرية الصغيرة. ثم سرعان ما تمّ استبدال القوى العضلية بالآلات، وبات من يمتلك الأسلحة الأكثر فعالية أو كل من يستخدمها بشكل أفضل، يُكتب له النصر. وباستخدام السلاح بدأ التفوّق الفكري يحلّ محلّ القوة العضلية الفظّة. ومع ذلك بقي الهدف النهائي للقتال على حاله، وهو إجبار أحد الطرفين على التخلّي عن مطلبه أو التنازل عن اعتراضه من خلال تدميره، أو شلّ قواه الـحربية. ويتحقّق هذا الهدف إذا ما تمكّن العنف من إزالة الـخصم على نحو دائم أو قتله. وهنالك فائدتان تتمخّضان عن ذلك، وهما: عدم قدرة الـخصم على استئناف القتال مرة أخرى، ومن ثمّ ردع الآخرين كيلا يقتدون به؛ فضلا عن أن قتل العدو يرضي النزعة الغريزية»[8].

لـم يقتصر دور الدولة على احتكار العنف بهدف صون الـجماعة؛ لأنها أعـادت توظيفـه لتشمـل به جماعـات معـينة من الـمناهضين لهـا في داخل الدولة نفسها، فالوظيفة الأساسية للدولة الـحديثة تأمين الـحماية لـمواطنيها، أي أنها تحميهم من بعضهم، وتدافع عنهم ضد الأخطار الـخارجية. مع ذلك فـقد تنكّرت الدولة لهـذه الوظيفـة، في كـثير من الأحيـان، واتجه عنفها إلى شعبها «إنّ ممارسة العنف ضد الشعوب الـمدنية، والإبادات الـجماعية، وصنوف التطهير العرقي، والـمذابح، ترتبكها الدولة بشكل أساسي، وعلى نطاق واسع ضد مواطنيها أنفسهم»[9].

وقـد لاحظ «سـلافوي جيـجيك» ظاهرة جـديرة بالانتباه في سيـاق النزاعات الأهلية والعسكرية تدعم هذه الفكرة، وتؤكدها، ومما يؤسف له أنها من كثرة تكرارها ما عادت ملفتة للاهتمام؛ فالأشخاص الذين يبالغون في ممارسة العنف ضدّ أعدائهم يكونون قادرين على إبداء العواطف الإنسانية الدافئة، والاهتمام اللطيف تجاه جماعتهم، أفليس غريبا أن يكون الـجندي الذي ذبح مـدنيين أبرياء مستعـدا للتضحية بحياته في سبيل وحـدته العسكرية، وأن يكون بمستطاع القائد الذي أمر بإطلاق النار على الرهائن أن يدبّج لعائلته رسالة مفعمة بالـحبّ الصادق في الليلة نفسها؟ فهؤلاء متورّطون في تناقض شنيع؛ لأنهم ينتهكون القواعد الأخلاقية الداعمة للجماعة التي يتكلّمون لغتها، فحرمان أولئك الذين هم خارجها من الـحقوق الأخلاقية الـمتاحة لـمن هم في داخلها لا يتوافق مع أي وجود إنساني طبيعي. إنه انتهاك لنزوع الإنسان الأخلاقي العفوي، وهو أمر ينطوي على ظلم قاس، وإلغاء للذات[10]. نعثر على أمثلة كثيرة من ذلك في آداب الـحروب العالـمية والقومية والوطنية حيث تحتكر الدولة العنف، وتعيد توجيهه طبقا لـمصالـحها وأهدافها، وتجعل من مواطنيها وسيلة للنيل من خصومها بذريعة الدفاع عن السيادة أو الذود عن القيم الكبرى، وينتشي مواطنوها في التعبير عن زهوهم الوطني في التنكيل بالأعداء، والـمبالغة في إيذائهم.

أصبح العنف وسيلة للردع عند الدولة، فبمرور الوقت حلّ القانون العام محل العنف الفردي، أي تغلبت القوى الكبرى الحائزة على العنف على الصغرى، فجمعت مظاهر العنف كلّها لتتّخذ شكل قانون جرى التوافق عليه لمكافحة ضروب العنف الشاذّة عنه، فما عاد العنف «عنف الفرد الواحد الذي يفرض نفسه على الآخرين، بل عنف المجتمع بأسره. ولكي يتحقّق الانتقال من العنف إلى القانون لابدّ من توفّر شرط نفسي وهو أن اجتماع العديدين يجب أن يكون مستمرّا ودائما. وسوف لا يتحقّق الهدف إذا ما اتّضح بأن هذا الاجتماع جاء بهدف محاربة قوى عظمى ثم انفرط عقده بعد التغلّب عليها. إذ أنّ الطرف الآخر الذي يعتبر نفسه قويا سيسعى مجدّدا لإقامة سلطة قمعية، وسيتكرّر هذا الهدف إلى ما لا نهاية. فلا بد من أن يحافظ المجتمع على وجوده، وينظّم نفسه، ويضع لوائح تحول دون وقوع التمرّدات المثيرة للرعب، ويحدّد الأجهزة التي تسهر على صيانة هذه اللوائح – القوانين، وتحرص على تنفيذ أحكام السلطة الشرعية. ومن خلال الاعتراف بمجتمع المصالح هذا تنشأ مشاعر انتماء مشتركة بين أعضاء الجماعات البشرية تقوم على قواها الذاتية». وبهذه الطريقة، يقع تجاوز العنف الفردي إلى عنف جماعي يتّخذ شكل القانون، أي عبر «نقل السلطة إلى وحدة أكبر حجما تكون متماسكة بواسطة مشاعر الانتماء المشترك لأعضائها»[11].

غير أن هذا الإطار النظري القائم على فرضية ارتشاف القانون نوازع العنف ليحول دون احتدامه في نفوس الأفراد، واضطرامه في سلوكهم، قد لا يجد له تجسيدا فعليا في الواقع، فلا تخمد نفثات العنف بالتخويف والتحذير؛ لأنّ المجتمع يتألّف من قوى متفاوتة، والصراع فيما بينها يفضي إلى اختلال توازنها داخل المجتمع الواحد، وغالبا ما تصدر تشريعات لصالح الحاكمين في حقوقهم، فلا يبقى للمحكومين غير نزر من الحقوق، ما يؤدي إلى اضطراب العلاقة بين قانون الأقوياء وعنف الضعفاء، فلا يتورّع المجتمع عن استخدام العنف في حلّ صراع المصالح بإحراز النصر على

الطرف الأضعف، وبذلك يفرض شرطه باسم القانون، وهو قانون المنتصر. وكان «هوجو» قد صرّح قبل فرويد بأن العنف يتجدّد حينما تخفق قوة القانون من فرض هيبتها «القانون قوّة، فماذا هناك خارج القانون؟ العنف»(12). وليس بعيدا عن فرويد الذي رأى العنف لابثا في الطباع كأنه غريزة ثابتة، ذهب «ماركس» إلى أنّ التاريخ في مُجمل تحوّلاته قام على صراع بين الطبقات الاجتماعية، فالمجتمع ينتقل من حقبة إلى أخرى على قاعدة من العنف بين طبقاته، يُعرف بالصراع الطبقي، وينتهي التاريخ حينما يبلغ ذلك المجتمع حالا غير طبقية يختفي فيها الصراع لعدم وجود طبقات، فلا تعود للعنف وظيفة؛ لأنه حقق دوره في تخليص بني البشر من تبايناتهم الطبقية الباعثة على العنف، وتلك حال اليوتوبيا الماركسية في جوهرها الافتراضي. والقول بالعلاقة بين السلطة والعنف أمر قال به «ماكس فيبر»، الذي جارى فرويد في أنه من غير احتكار السلطة للعنف، فسينتهي المجتمع بالفوضى الأهلية.

3. في العنف الديني: عنف جهادي، عنف معولم

أقر فرويد بأن الدين «قوة هائلة تتحكّم في أقوى الانفعالات عند الإنسان»(13). وبسبب قوته الجامحة جرى توظيفه في كثير من أشكال العنف. ومعلوم بأن العنف دأب على البحث عن ذرائع تسوِّغ اللجوء إليه في كل خلاف، من بينها الذريعة الدينية المشرّعة له في بعض العقائد السماوية، فخُلعت القداسة على العنف بمسمّى «الجهاد» حيث يرى المؤمنون أن الله قَصَدَه في كلّ فعل غايته نشر الدين، وبسط كلمته في الأرض؛ فلا قوام لعقيدة إلهية من دون العنف الذي يرسّخ قواعدها في قلوب الناس، ويفتح لها أبواب العالم. وليس من الصواب التوهّم بأنّ خيالات الجهاد توارت بفعل التمدّن الدنيوي في العصور الحديثة، وكما قالت «كارين آرمسترونغ» في كتابها «الحرب المقدّسة» فإنّ «الإيمان الديني ليس

هوى عفا عليه الزمن؛ كما أنّه ليس وهما لا يتمالك الناس أنفسهم عن الانخداع به لكونهم يفتقرون إلى أدمغة أو إلى تربية تدحض مرتكزات العقيدة. إنّهم هم الناس الذين يريدون الاعتقاد بما يستحيل إثباته عقلانيا بطريقة أو بأخرى؛ لأنهم يحتاجون إلى هذا البعد الأسطوري الأكبر في حياتهم»[14]؛ فغالبية المؤمنين بالأديان السماوية والأرضية لا يكترثون بالتعديلات التي تتعرّض لها التجربة الدينية عبر التاريخ؛ لأنّهم يحتاجون نفسيا وعقديا إلى مدّها عبر الزمان والمكان، فتروي ظمأ لبلوغ اليقين، وتحقّق أملا في النجاة في آخرة يحلّ فيها الحبور محل الجور، وهذا الإيمان القويم بالإرادة الإلهية التي يمتثل لها المؤمنون باعتبارها ركنا من أركان عقيدتهم لا يتحقّق في أنفسهم من غير وسيلة لإنفاذها بالقوة حيثما اقتضى الأمر، وبهذا الصنيع يلعب الدين دور الحافز الذي يخلع على العنف شرعية ترتقي به إلى رتبة التقديس، فيما إذا جرى الاعتقاد بأنّ كلمة الله قد مسّها الضرّ، وأنّ الحيف قد لحق بأمته، أو أنّ الفرقة الناجية مهدّدة في تقاليدها، وأعرافها، ومعتقداتها؛ ففي الأديان يسهل اصطناع الخصوم، وما خلت دعوة دينية من عنف دفع إلى الوراء بالورع الذي ينبغي أن يلازم كلّ دعوة مصدرها الله.

تورّط اللاهوت في ترسيخ هذه التصوّرات المتخيّلة لفاعلية الأديان، وحقن النفوس بكثير من فرضيّاتها، إذ رسم القديس «أوغسطين»، في مطلع القرن الخامس الميلادي، صورة لانقسام العالم على قاعدة لاهوتية من الإيمان والكفر في كتابه «مدينة الله»[15]، وتأدّى عن الانشطار ظهور مدينتين لا توفيق فيما بينهما إلا بالعنف الذي يقوّض أركان إحداهما، ويحقّق الفوز للأخرى، وهما: مدينة الله، ومدينة الأرض، فمدينة الله هي الغالبة، أما مدينة الأرض فمندحرة لا أمل لها بالظفر، ويحكم المدينتين صراع لا ينتهي إلا إذا بسطت الأولى نفوذها على الثانية، وهذا من المحال؛ لأن اللاهوت اشترط التناقض للمضي في نشر رسالة الحقّ، وبانتفائه يتعطّل عمل أوصياء العقيدة، فيلزم إبقاء التباين قائما لكي يمضي أولئك في عملهم

في الـحياة الدنيا، فـلا يتحقّق -من ناحيـة فعلية- بسط نفوذ الـحقّ على الباطل؛ لأنه يسلب حقّ الـمؤمنين بحمل كلـمة الله إلى الأبد.

تطلّع أوغسطين إلى شطر العالـم شطرين متنافرين، شطر يستقي شرعيته من الروح العفيفة، وآخر يستمد وجوده من الـجسد الـمدنّس. ويدعم هذين الشطرين نوعان من الـحبّ الـمكرّس للعنف والفتك وليس الترفّق والسكينة «حـبّـان يصنعـان دولتين: حبّ الذات لدرجـة احـتـقـار الله، يصنع الدولة الأرضيـة. وحبّ الله لدرجة احتـقـار الذات، يصنع الـمدينة الـمقـدّسـة»، فمدينة الله، قانونها أبدي، وزعيمها الـمسيح أو من يرثه في ذلك، وشعبها الـمؤمنون به، أما مدينة الأرض فهي مستوطنة الشرور، ومستعمرة الضلال، وبينهما حرب منذ دشّن الـمسيح لـمملكته السماوية؛ إذ تجاهد الأولى في سبيل نشر الـخير، وتحقيق العدالة في الـمعمورة، فيما تعمل الأخرى على نشر البغي، واستنبات الظلـم فيها، وستظلّ الـحرب مستعرة فيما بينهما ما دام العالـم موجودا، فينعم أهل مدينة الله بالسعادة في الدنيا والآخرة، فيما يلقى أهل مدينة الأرض جزاءهم من الشقاء في الدنيا، وسوء العاقبة في النار التي لا يخمد أوارها.

اختزل أوغسطين مدينة الله بالكنيسة التي حملت الـمسرّة للناس قاطبة أينمـا كـانوا، ومن أهداف الكنيسـة السيطرة على الدولة، أي جعل الدولة امتدادا للكنيسة، فتلك غايتها، وباعث وجودها؛ فالدولة الدينية هي التنفيذ الفـعلي لـمـدينة الله على الأرض، وهي الـمكان الذي تختـرقـه ألوهيـة الـمسيح-ابن الله وكلـمتـه-كما اخترقت كلـمةُ الله ونبوّةُ رسوله العالـمَ بالقـرآن، وحطّت في دار الإسـلام من دون سـواها. وحـيث أن القـديسين هم ورثة البـهاء الرباني الذي نشـره الـمسيح في أرجاء الكون، فسلطتـهم هي النافـذة في مـدينة الله، ولـمّا كـان «البـابا» هو الـحَـبْـر الأعظم، أي قطب الكنيسة من غير منازع، فإليه ترجع زعامة مدينة الله التي يجب أن تستوعب العالـم كله بالـجهاد، كما هو شأن الـخليفة في دار الإسلام. الكنيسة هي

النسخة الدنيوية لـمدينة الله، والبابا هو إمامها، فهو الـمرشد الأعلى لـمملكة الله، والـمـدبّر لأمـرها من شـرائع وطرائق ومناهج. هذا الـمـرشـد الأعلى، والـحال هذه، حاكم حصيف، وسائس فطن، وقائد مسؤول عن شؤون الرعية في مملكتـه التي هي امـتـداد لـمـملكة الله، وهو منخـرط في قـتـال فعلي أو اعتباري ضد مدينة الأرض التي اعتصمت بالـمخازي والشرور، وشذّت عن طريق الـحقّ، وأوغلت في الفجور والفسق.

في مطلع العصر الـحديث، وحينما اقتضت مصالـح الإمبراطوريات الغربية غزو العالـم، وإخضاعه بالقوة، أعيد إحياء مفهوم ثنائية مدينة الله، ومدينة الأرض، لتبرير الـحملات الاستعمارية؛ إذ جرى اعتبار الـحاضرة الغربية- الـحاضرة الـمسيحية- هي مدينة الله حيث الكمال والـخير والعدالة والـمساواة، ونُظر إلى بقية العالـم على أنه مدينة الأرض حيث ينبغي أن تنفذ كلـمة الله، وأبرم عقد بين الكنيسة والامبراطورية للـمضي في تحقيق ذلك الاتفاق، فلا عجب أن جاب الـمبشّرون أرجاء العالـم حاملين الأناجيل جنبا إلى جنب مع الغزاة، وبلغ الرهبان حيث بلغ الـمحاربون، بدعوى ترميم السوية البشرية الـخاطئة لـمجتمعات أمعنت في الضلال، ونأت عن الـحقيقة الربّانية، وصار ينبغي إدراجها في مدينة الله بالقوة، فارتبط انتشار الـمسيحية في معظم بلاد العالـم مع الـحركة الاستعمارية بالعنف الـمسلّح. إذ استعمل السلاح من أجل تقويض الـمدينة الأرضية، وتخليص بني الإنسان من الدنس الوثني الـمتوطّن فيهم، وهو جهاد لاهوتي مسيحي مناظر للجهاد الكلامي الإسلامي(16).

ولـم يغب التخيّل الـجهادي عن كثير من الـجماعات الإسلامية التي انتعشت في العصر الـحديث بدواع لها صلة بصون الهوية الدينية، ومقاومة الذوبان الثقافي الذي فرضته الـحداثة الغربية بفعل التجربة الاستعمارية أو بفعل العولـمة، فظهرت الـجماعات الـمجاهدة بوصفها تيارات ارتجاعية عنيفة لـمقاومة الذوبان الذي أرغمت به التجربة الاستعمارية، ومن بعدها العولـمةُ،

الـمجتمعاتِ التقليدية على الانصهار في بوتقة القيم الغربية بحيث اقتلعت هوياتها الأصلية، أو خرّبت ركائزها الدينية، فشعرت أنها فقدت بوصلةَ حياتها السليمة، وأضاعت أعزّ ما لديها من موروث اعتقادي؛ فاصطنعت هوية جهادية تقوم على مزيج من الهوس بالأمجاد الـمتخيّلة لدى الأمم العريقة، والروح الكفاحية العنيفة التي يغذّيها الإحباط، وعدم الاعتراف، والشعور بعدم الاتزان في الأفعال، والاختلال النفسي في التعبير عن الانفعالات، والرغبة في تعديل الـخطأ بالعمل على إحلال الـحقّ محلّ الباطل، واستقت تلك الهوية فرضياتِها من مفاهيم الـجهاد الديني في القرون الإسلامية الأولى، والقتال الصريح ضد الآخر باعتباره مصدرَ خطر لا يؤتمن جانبه إلا بالقضاء عليه، وهي هوية ارتدادية صقلها التاريخ الديني، وغذّاها الـخيال اللاهوتي، فلا تقبل التفريط بنفسها، ولا تتشارك مع سواها في الـحوار والـجدال، وتلوذ بالعنف لـحماية ذاتها.

ويعود ذلك إلى أنّ الـجماعات الـمتأسلفة انغلقت على لاهوت مستعار من الـماضي، ولاذت به للدفاع عن قيم رفيعة الشأن، وعالية الـمُقام، فلا يصحّ الـمساس بها بأية ذريعة من ذرائع الـحياة الدنيوية الفانية، فلـم تحترم الـمعايير الـمرنة للإيمان الديني باعتباره اختيارا فرديا في عالـم يمور بالتحوّلات، إنما احتقرت ذلك، وأزرت به، وتجاوزته إلى ما هو أخطر حينما أحاطت الظاهرة الدينية بتفسير بترها عن سياق عصرها، وفصمها عن مِحضنها الـحقيقي، وقيّدها بمجموعة من النواهي والروادع، وحبسها في إطار صارم من الـمحرّمات والـمباحات، وكأن الظاهرة الدينية مُثل متعالية لا صلة لها بمجرى التاريخ، وراحت تتطلّع الى إعادة بناء دولة متخيّلة على غرار ما ظنّت أنه كان سائدا في دار الإسلام قبل اندثارها في نوع من الاحتجاز القهري للـمجتمعات، والدفع بها إلى الوراء عنوة من أجل أن تتشرّب أوهام الـماضي لكي تقيها من دنس الـحاضر. وبإزاء ذلك صوّر العالـم الـحديث على أنه سقوط مريع في حقبة جاهلية جديدة، وينبغي تصحيح أحوال

الـمسلـمين قاطبة بعد أن ضلّوا السُبل الصحيحة إلى الـحقّ، وشكّلت هذه الظاهرة خطرا على الـمجتمعات الـمدنية التي قطعت شوطا طويلا في تدبير شؤونها الدنيوية.

ليس ينبغي تبرئة العولـمة مما حدث، فهي متورّطة في تهيئة الأرضية الـمناسبة للتطرّف الديني مهما كانت أشكاله؛ فلطالـما زعمت بأنها تهدف إلى تركيب عالـم تحلُّ فيه وحدةُ القيم، والتصورات، والغايات، محلَّ التشتتِّ، والتمزق، والفرقة، غير أنها اختزلت العالـمَ إلى مفهوم، بدل أن تتعامل معه على أنه تشكيلٌ متنوع من القوى، والإرادات، والانتماءات، والثقافات، والتطّلعات؛ فوحدةٌ لا تُقرُّ بالتنوع الثقافي ستؤدّي إلى التأصيل الـمغلق للهويات العنيفة[17]. وهذا التأصيل الأعمى باعث على أشدّ أنواع التطرّف، وهو العنف الدموي الذي يقتطف الأرواح بنشوة هوسية.

ويصحّ القولُ بأن العولـمةَ بتعميمها النموذج الغربي على مستوى العالـم خيارا وحيدا في التصوّر، والفهم، والإدراك، واستبعادها التشكيلات الثقافية الأصلية الضاربة في عمق التاريخ، وإرغام الآخرين على الأخذ بالنموذج الغربي طريقا للنجاة، أوقدت شرارة التفرّد في العالـم؛ ذلك أنّ بسط نموذج اقتصادي-سياسي-ثقافي-علـمي بالقوة على الآخرين تسبّب في ظهور أيديولوجيات متطرّفة دعت إلى نقاء الأصل، ونادت بصفاء الهوية، وامتنعت عن الـحوار، وأحجمت عن التواصل. وانتهت إلى صوغ ما يمكن تسميته بـ«الهوية العُصابية الـمجاهدة» تعبيرا عن نزوع خاص بها احتكرته لـحماية قيمها الـخاصة، وما اكتفت بمقاومة ما حسِبته خطرا ماحقا لـمقوماتها الدينية، بل راحت تنقضّ على خصومها حيثما يكونوا للفتك بهم. وقد شاع الأمر في غير مكان من العالـم، بما في ذلك قتل الأرواح في الأماكن الـمقدّسة، وكلّما وقع ضرر على مجتمعاتها، مهما كانت أشكاله، مضت في عنفها من غير تردّد، تقاوم عنفا بعنف.

وقد يسّرت العولـمة أسباب التمرّد العصابي الذي يجافي العقل بانبعاث

ضروب كثيرة من خطابات الماضي التي تحثّ الناس على العنف وسيلة لصون الهوية، وإلى شيء من هذا قصد «داريوش شايغان» في قوله إنّ خطابات الماضي أخذت تكتسي جلودا جديدة في العالم المعاصر تختلف عن جلودها العتيقة «وتستردّ قواها وطاقاتها، وتعود من تيهها وضياعها إلى الطريق الرئيس لتدخل المساحات العامة، وتسحرها بسحر بداوتها المكثّفة، وتعمل على تغلغل مستويات أخرى من الوعي إلى داخل العقلانية المهيمنة». ويعود ذلك إلى أنّ «التنوّع المترف في العالم، والذي غدا خلطة ثرية خصبة، وبدا متناسقا رغم احتوائه الكثير من الأشكال والألوان، لن يفرز تراكيب وتشكيلات ناجحة حصريا، بل يجود، أيضا، بصدامات عنيفة، ومواجهات قاتلة، وتأكيدات صارمة على الهوية»[18].

روّجت العولمة لمحاكاة طُرز الحياة الغربية، بما فيه الأشكال الفكرية والأدبية والفنية، والعلاقات الاجتماعية والسياسية، والأخذ بها باعتبارها زبدة العقل الإنساني في كفاحه الطويل، فقاد إلى سلسلة من المماثلات الهادفة إلى محو الخصوصيات المميزة للأمم بهدف السيطرة عليها، وطمس الأعراف الخاصة بها بغاية تهميشها، وإرغامها على الأخذ بما تجهلهُ، أو بما لا تتعرّفُ فيه على نفسها، فكلّ ذلك سوف يحتكّ بالأعراف الموروثة الحافظة للهويات التقليدية، فتُبعث على أنها نُظم رمزية عظيمة الشأن غايتُها صون الهويات الأصلية من الذوبان في تيار من الهويات السائلة التي فرضتها العولمة بفتح الحدود، والعقول، والقلوب، والمعتقدات، أمام سيل غريب من الظواهر الغريبة على المجتمعات التقليدية، وهي بمجملها، في نظر الجماعات المتأسلفة، ظواهر مبهمة لا تُوقّر عُرفا، ولا تحترم معتقدا، بل تقطع صلةَ الأمم بأمجادها العريقة، وتقوّض كينونتها التاريخية، تلك الكينونة التي تصون وحدتَها، وتغذّي مخيالَها بأوهام العظمة والرفعة والقوة والصفاء.

ويكشف الإمعان في النظر إلى طبيعة العولمة، وإلى تصوراتها للعالم الذي تريده، أنها ثمرة من ثمار التجربة الاستعمارية التي أنتجت عالما غربيا

متمركزا على ذاته، لا يقبل الشراكة في الثروة، والنفوذ، والقوة، والحكمة، والذوق، ويفرض التراتب بينه وبين سائر شعوب الأرض على قاعدة من التفاضل الذي ينتهي بالتبعية. وإذا كانت التجربةُ الاستعمارية قد أخضعت المجتمعات المستعمَرة لضرب من التبعيّة للمركز الغربي، فإن العولمة نشرت ثقافة التجربة الاستعمارية على مستوى العالم، وأجبرته على الأخذ بها بالترهيب والترغيب. لقد مسخت تلك التجربة المهينة هوياتِ الأمم، وأعادت تشكيلَها على وفق المفهوم الغربي، فخلعت عليها الانحطاط، وازدرت أصولها العرقية، ومعتقداتها الدينية، ولَم تقر بالمساواة، وأدرجت الأمم المستعمَرة في تبعية اقتصادية وسياسية ونفسية ما برحت ترزح تحتها. ورسّخت فكرة مؤدّاها ألاّ سبيل لبعث الحراك في تلك المجتمعات الراكدة إلاّ باستعارة التجربة الغربيّة في التقدّم. لا تنادي العولمة بالتطرّف، ولا تفترضه ركنا من أركانها، ولكنها تتولّى تصنيعه بإيقاظ الأسباب الباعثة له؛ فالعولمة محفّز للتطرّف القابع في الأعماق السحيقة للمجتمعات التقليدية، ومغذّية له في إحداث الفوضى في جوهر القيم الناظمة لحياة تلك المجتمعات، وحينما يصبح التطرّف ظاهرا تدفع به وسائل العولمة عبر الحدود الجغرافية والدينية والسياسية والثقافية المفتوحة، فتجعل منه ظاهرة عالمية لا تنحبس في بلد، أو معتقد، أو عرق.

وإذ فوجئ العالم، خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين، بإرغامه على الأخذ بالعولمة الاقتصادية والسياسية والثقافية، فقد فوجئ ببزوغ ظاهرة الإرهاب منذ بداية الألفية الثالثة، والإرهاب هو التعبير التنفيذي الصريح عن التطرّف الذي تقاوم به جماعات دينية، ما تراه غزوا لقيمها الروحية، وتدميرا لموروثها التاريخي، فتأخذ بالعنف وسيلة للمقاومة الجهادية، وهو عنف يدفع به غضب هوسي رفدته مغذّيات اجتماعية، ونفسية، ودينية، وسياسية، فتداخلت كلها في صوغ ملامحه، وخلعت عليه خليطا مبهما من سمات فردية وجماعية لها صلة بالأحوال العامة لمجتمعات تتردّى فيها مواقع

الهويات الأصلية، وتتعسّر ظروف العيش، وتنتهك الحريات العامة، وتنحطّ الأحوال الفردية، فكأن تلك المجتمعات أُرغمت على قبول ما لا ترغب فيه من قيم طارئة حلت محلّ قيمها الراسخة، فارتدّت تلك الجماعات العنيفة نحو الماضي تستعير منه ما تكافح به عولمة فكّكت الروابط التقليدية، وجعلت من العالم سيلا مبهما من الرغبات العطشى، والأهواء الجامحة، فسعت إلى اقتلاع القيم السامية من حواضرها الكبرى، وهي الأمم العريقة بموروثاتها الثقافية، والدينية، والأخلاقية.

وبمضيّ العولمةُ في إكراه العالم على الأخذِ بمسار التطوّر الغربيّ وسيلةً للتقدّم، فقد وضعت أمام العالم مقترحا وحيدا للتطوّر، فالتقدّم لا يأخذ معناه إلاّ من الوصف الغربيّ له؛ وينبغي على المجتمعات الأخرى الانصياع لشروط الحداثة الغربيّة، وليس لحداثة متّصلة بهُويّاتها، وبتجاربها التاريخيّة. ولما كان ذلك مُحالا من الناحية الفعلية، فقد انبثقت ضروب من التطرف تقاوم هذه الغاية بإحياء موروثات الماضي، والنفخ في خطاباته القديمة، وهو تطرف لم يأخذ في حسبانه الاختلاف عن التجربة الغربية بل سعى إلى نقضها بمزيد من الانطواء على الذات، وتضخيم الأوهام الموروثة عن الأمجاد القديمة.

كرست العولمة الولاء للآخر الغربي، واختزلت الأمم الأخرى إلى مكوّنات هامشية في التجربة التاريخية، واستبعدت المكوناتِ القابلةَ للتطور فيها، وفجّرت الحراكَ الاجتماعي بصورة فوضوية دفعت بها إلى حافة العدمية، ما أدى إلى انبعاث فورة الأصوليات العرقية والدينية والمذهبية. خدشت العولمة فكرة الامتداد التاريخي، والنَسب العرقي، والانتماء الثقافي، والهوية الصافية، والتقاليد الموروثة، والأعراف الشائعة، وهو أمر لا يروق لمَنْ تشبّع بها، وعاش عليها، واكتسب هويته منها، فيحجم عما تقوم به عولمة فكّكت كل هذه الأنظمة الرمزية، ونزعت هيبتها، وقد يتفاداها عاجزا مدة من الزمن، قبل أن ينقضّ عليها، ويدكّها حيثما تكون، إذ لا ترى

الـجماعات الـمتأسلفة والـجماعات الـمتعولـمة نفسها إلا في مرآة الـمغالاة، والإسـراف في العنف الرمـزي أو الفعلي، والـحـال، فـدعـوة الأولى إلى هوية خالصة النقاء سينتهي بها إلى الانحباس في حالة جمود تقطعها عن إيقاع عصرها، وتدفع بها إلى غياهب الـماضي، وعمل الثانية يدفع بالـمجتمعات إلى فوضى بهيمية قوامها التفكك الاجتماعي، والتوتر النفسي، والقلق العقلي، وبديل ذلك التفاعل والتواصل، وليس الانقطاع والهيمنة.

يصحّ القول بأنّ العولـمة أشاعت أسبابَ الفرقة والنزاع، بدل أن ترسّخ مبادئ الـحوار والشراكة، ونتج عن ذلك تطرف عنيف يُوهم أصحابه بإحلال العدل محل الظلـم، فيتمادون في الانتقام، والاقتصاص، ولا يدركون معنى الصفح، والاغتفار، وهم بعيدون كلّ البعد عن فكرة الاندماج، والامتزاج، والتكيّف، والقبول، والاعتراف، فالتطرّف الذي يمارسونه قناع خشن لنفس متوترة، ومضطربة، وهائجة، وغاضبة في عالـم طمست العولـمة خصوصياته الإنسانية والثقافية والعقائدية، وجعلت منها هُلاما لا يجد الـمرء لنفسه معنى فيه. وفي الردّ على الصهر الـمعولـم للهويات، والتخيّلات، والاقتصاديات، والسياسات، ردّا صريحا، انتعش التطرف الـجهادي، وتنامى التعصب الديني، وشاعت الـمغالاة في الارتماء داخل هويات ثقافية أو دينية، شبه مغلقة بقصد الـحفاظ عليها، وصونها من التلاشي والذوبان، ما أدّى إلى تفشّي الكراهية والبغضاء، أي انتعاشُ مقومات التطرّف في كثير من أنحاء العالـم، وإشاعة الذعر فيه. ولَم يقف الأمر عند هذا الـحدّ، بل جاوزه إلى ما هو أخطر من ذلك؛ إذ قد وقع تحوّل جذري في البنية الذهنية والنفسية للجماعات الدينية السلفية القابعة في قلب الـمجتمعات التقليدية، فانتقلت إلى ضرب من التأسلف يتخطّى مفهوم السلف الصالـح، وما يتّصف به من برّ، وتقوى، واستقامة، إلى مفهوم مناقض، قوامه العنف، والفتك، والبأس، فتمادت في تغذية ضروب العداوة ضد حمولة الأفكار الغربية التي وضعتها العولـمة بين أيدي الناس، فانتقلت بعدائها من الصمت إلى الـجهر. ظهرت

الـجماعات الـمجاهدة لنقض النموذج الغربي بأشكاله كافّة، والاقتصاص من الـمحاكين له في الـمظهر والـمخبر.

ومن الأسباب الأساسية لظهور الهويات الـمتطرّفة التي جعلت من العنف غاية من غاياتها سياساتُ عدم الاعتراف، بل الاشتطاط في الإنكار بين الـجماعات الـمتساكنة في بلد واحد، وإحياء الـمرويات التقليدية حول أمجاد الـماضي بحثا عن توازن مفقود في عصر تداخلت فيه الـمطامع والـمصالح، فتكرس بذلك صيغة أسطورية لتلك الأمجاد الـمتخيّلة، ويدفع بها في نزاعات عنيفة جراء زعزعة الثقة بالـحياة الـمعاصرة، والارتياب بالـمستقبل، فالانسحاب نحو الـماضي حيث القوة والبسالة والعدالة باعث على الارتياح أكثر من مشقّة التقدم صوب الـمستقبل. وبذلك قلب نزاع الهويات كثيرا من الـمفاهيم حول اطّراد التقدم الإنساني، فجعل من الـماضي يوتوبيا، بدل أن تكون تلك اليوتوبيا في طيات الـمستقبل، وصار النهل منها، والاتكاء عليها، والتغنّي بها، غاية بذاتها، فالعودة إلى الأصول أمست أكثر أهمية من اشتقاق طريق إلى الـمستقبل، وهذا مشترك جامع بين التيارات السلفية في الـمجتمعات الإسلامية والتيارات الشعبوية الـمحافظة في الـمجتمعات الأخرى غربية وشرقية، فالارتياب بالآتي دفعها إلى الارتماء في أحضان الـماضي باعتباره الـمثل الأعلى لأفكارها ومقترحاتها. وكأن الإقامة في الـماضي هي الـمكافئ عن خوف العيش في الـحاضر.

إن الارتداد نحو الـماضي باعتباره مثالا أعلى للطمأنينة والعدالة شلّ التفكير بحياة سوية في الـحاضر والـمستقبل، وفقدان الثقة بالـمستقبل الدنيوي فكرة دينية تدفع الإنسان للارتداد إلى جنّة الـماضي، وهو يدفع بالـجماعات الأصولية للذود عن نفسها بذرائع التهديد الـخارجي، فتنحرف بوصلتها باتجاه لا يوافق مقتضيات الـحياة الدنيوية لشعوبها، فتجرّها إلى الوراء بدل أن تدفع بها إلى الـمستقبل، وقد ولّدت هذه الـحركة الارتدادية عنفا متواصلا بعد أن تخلّصت كثير من الـمجتمعات من سلطان الدولة القومية أو

الدولة الأيديولوجية، فلاذت بالـمرويات الـمتخيلة التي بعثت الشعور الديني بحثا عن فردوس مفقود، ويعود ذلك إلى اندثار فكرة الـمجتمع الـمتماسك الداعم لفكرة الهوية الوطنية أو القومية، وحلول الـجماعات الـمتنابذة التي فرض عليها العيش في مكان واحد، وما يتبع ذلك من تدافع حول فرص العمل من دون شعور بالانتماء. ولـم تكتف الـجماعات الأصولية في صوغ فهم ارتدادي للـحياة بل راحت ترغم الآخرين على الأخذ بذلك.

وبقدر تعلّق الأمر بالعنف الديني، فسوف تظل العلاقة بالظاهرة الدينية علاقة أتباع بحواش لها متراكمة عبر العصور، تضمر من سوء الفهم مقدارا غير قليل من ضيق الأفق، وسوء التأويل، والتعميم الذي يمدّ الظاهرة عبر الأزمنة والأمكنة، فيتعذّر الاهتداء بمضامينها، والاكتفاء بتحويلها إلى مدوّنة للتنكيل بمن لا يأخذ بنسختها الـمفسّرة في ظروف غير صحيحة، فلا تتضح الـحدود الفاصلة بين الدين والدنيا، ولا بين الـمؤمنين والـمواطنين، ولا بين الـحقوق والواجبات، ويقتضي الأمر وجود مؤسسات مدنيّة ودستورية، تقوم بتنظيم علاقات الأفراد فيما بينهم بما يحقّق مصالـحهم، وينظم واجباتهم، وحقوقهم. وينبغي التأكيد على أنّ غالبية الـمجتمعات الإسلامية ما زالت تعيش ما قبل هذه الـمرحلة، أي أنها تعيش مرحلة ما قبل الوصول إلى تعاقد اجتماعي معترف به، ومتّفق عليه، ينظم علاقاتها، حيث السطوة للعلاقات القبليّة والـمذهبية، وحيث الـجماعات لـم تنصهر في مجتمع تقيّده الـمواطنة، وينظّمه القانون، ويقرّ بالتنوّع والتعدّد، وهذه العلاقات القائمة على الولاء للقبيلة والـمذهب والعقيدة، وليس الشراكة في الـحقوق والواجبات، تؤدي إلى احتقانات تأخذ أشكالا من العنف لا حصر لها، فيتعاطاه الأفراد، أو تزاوله الـجماعات توهّما بصحة معتقد أو تفضيلا لـمصلحة، فلا عجب أن تدّخر الزُّمر الـمذهبية أو الإثنيّة طاقة هائلة من العنف الذي ينبجس كالـحُمم البركانية لأتفه سبب، فما بالك إذا توهمت بعض الـجماعات أنها صاحبة الـحقّ الـمطلق، واليقين النهائي، فهي تمارس العنف بدرجة كبيرة من

الوحشية ذودا عن مفاهيم، ومعتقدات، وتصورات.

إذا نظرنا لحال المجتمعات الإسلامية من زاوية استبطان العنف لأعمالها، لظهرت وجوهه في كثير من تفاصيل حياتها، ولعلّ العنف الديني المدعوم بفرضيات مذهبية متعصّبة هو الأخطر؛ لأن الجماعات تمارسه بوصفه حقّا مقدّسا، ومسؤولية أخلاقية لتقرير مصيرها، وتعديل أوضاعها، واستعادة حقوقها. وأحيانا يأخذ طابع الانتقام والثأر، فيكون بشعا ومدمّرا. ولكي يُخمد لهيب العنف ينبغي أن تخبو جذوته، فالعلاقات بين الجماعات والطوائف قائمة على فكرة الغلبة، وليس الشراكة، فالغلبة سياج تحتمي خلفه الجماعات والأفراد على حد سواء، وهو الذي يؤدّي إلى النزاعات الأهلية والمذهبية حيث تعتصم الجماعات بزعماء متعصبين للاحتماء بهم، وذلك لا يكون إلا بالترويج لأيديولوجيا قائمة على مبدأ العنف، الذي تفهمه الجماعات بوصفه عنفا مشروعا غايته استعادة الحقوق المهدورة. ولا أستبعد أن يتحول العنف إلى معتقد تتبنّاه الجماعات، ويأخذ به الأفراد، في ظل غياب العدالة على مستوى العالم، وعلى مستوى الأفراد، بعد أن تغلغلت أشكاله في معظم تفاصيل الحياة.

لا يخفى التناظر اللاهوتي بين الأديان وحركاتها التوسعيّة، ولا يغيب العنف المتواري أو الصريح، في الخلاصات المدرسيّة المستخرجة منها، وهي خلاصات تضخّمت عبر التاريخ، والتهمت القيم الأخلاقية السلمية، وطمرتها تحت أفعال دنيوية استمدت شرعيتها من تفسيرات مخصوصة للظاهرة الدينية، ومن حقّ المؤمنين عدم الأخذ بكل هذا؛ لأنهم أصبحوا عبيدا لله، وما عاد نكء جراح الماضي مفيدا في تعديل الموازين المختلّة في الأديان لصالح الأقوياء، فتجارب تحويل المؤمنين إلى قطيع من الخائفين، وليس العاشقين لله، اعتمدت على العنف، وبه بسطت العقائد نفوذها في أطراف العالم بذريعة الإعلاء من اسم الله، وما برح تيار العنف يتصاعد نفثا في كثير من حركات التطرف الديني في سائر الأديان. وسوف

يبقى العالـم مضمارا للمدافعة بين جُناة العقائد وطرائدها، وقد تأخذ الـمنازعة بينهم أشكالا عنيفة، وهي تستعين بالـمكون العقائدي منشّطا في صراعها من أجل نصرة الـجلادين، وخذلان الضحايا، فما وقع تعميم عقيدة إلا بالقوة.

ليس من الـمفيد إنكار الأرضية الـمقدّسة للعنف بدواعي الـحفاظ على الدين أو الهوية الدينية، فتلك حقيقة ينبغي الاعتراف بها، وعلى الرغم من أن جوهر الأديان يدعو إلى إحلال الثراء الروحي محلّ الـجفاف العقلي، لكنّه لـم يغفل الوسائل العنيفة لبلوغ ذلك، وبخاصة حينما يشيع تفسير ضيق للـمعتقدات الدينية، ويتفلّت الـمؤمنون من الضوابط العامة في تطبيق شرع الله، وعلى هذا فقد استبطن العنف الظاهرة الدينية في تنفيذها الدنيوي، وندر أن تمكّن أحد من نزع العنف عن الدين، فتاريخ الأديان- في جوهره- تاريخ عنف جرى خلع الشرعية عليه من غير الأخذ في الـحسبان حيوات أولئك الذين وقع عليهم ضرر العنف. وقد يفتر العنف الديني لبعض الوقت غير أنه يستعر زمنا طويلا بصورة فتوحات، وغزوات، أو حروب دينية، أو منازعات مذهبية، وهو عنف لازم التجربة الدينية تكوينا، وتفسيرا، وتأويلا، فتعاقبت الديانات، وتعاقبت تفسيراتها، وفي كل عصر هيمن نسق من التفسير، وكلما كانت التجربة الدينية موضوعا للتحليل، فتحت الآفاق أمام تأويلات جديدة لـم يتمكّن أحد من تجريدها من مظاهر العنف.

4. في إبطال شرعية العنف

لا ينبغي الاكتفاء بوصف ظاهرة العنف، بل إبطال شرعيتها، فرصيد العنف، ومنه العنف الديني يتراكم ببطء، ولا يعرف أحد متى تتدفّق سيوله، فهو طاقة مغلولة بأصفاد واهية، لها مغذّيات نفسية، أو اجتماعية، أو سياسية، أو دينية، وحينما يتفجّر يصبح ممارسة عمياء تحرق الأخضر واليابس، وللتقليل من ضرره، فأول ما ينبغي القيام به تهذيب السلوك الفردي، وضبط

الانفعالات الهوجاء، ثم العمل على تجفيف منابع العنف الجماعي بالتمدّن الذي يقوم على تغيير نمط علاقة الإنسان بنفسه، وبجماعته، وبالله، وذلك لا يكون إلا بتجريد المجتمع من اللاهوت الديني والسياسي، بإحلال العدالة والمساواة والشراكة محلّ الاستبداد والتفاوت والتبعيّة، فيقع الاعتراف المتبادل بين الأفراد والجماعات، وتصبح العلاقة مع الله قائمة على الإيمان وليس الخوف، وتحلّ قوانين الدنيا محل أعراف الفقهاء، ويصبح للدين تاريخ قابل للوصف، والمعاينة، والاستنطاق، والتأويل، والنقد، والمقارنة؛ فمن غير الفصل بين كلام الله والحواشي المتزاحمة حوله، لن يتمكّن المؤمنون من اكتشاف اللّب القيمي للظاهرة الدينية، فيشغلون، كما هو الحال، بحواشيها من تفسيرات، ومذاهب، ويختصمون حولها، ويقتتلون باسمها، وهم جاهلون بالمقاصد الأساسية لها بين ما جاءت به، وما جاءت من أجله.

وفي معالجته لظاهرة العنف استند «رينيه جيرار» إلى فرضية مؤدّاها «أنّ العنف ذو طبيعة محاكاتية»؛ فجعله قائما في «أساس كلّ فكر ديني أو ثقافي»، فهو يلبث راسخا في طيّات الوجدان الديني، أو التخيّلات الثقافية، وفي علاقة المرء مع نفسه، وفي الجماعة مع هويّتها، ويشيع بالمحاكاة القائمة على الرغبة، فيتمدّد في الوسط الاجتماعي، فلا يكاد ينجو أحد منه «لمّا كان البشر يميلون، بتأثير نزعتهم المحاكاتية، تلقائيا، إلى التعامل مع أعداء الآخرين كما لو أنّهم أعداؤهم الشخصيين، فإنّ دائرة التبادل العنفي تشرع في الاتّساع منذ اللحظة الأولى على وقع أعمال الثأر والانتقام التي تنذر بتدمير الجماعة بأسرها»؛ فالعنف غول شره لا يرتوي من الدم مهما عبّ منه «إذا لم يقيّض له الارتواء مضى يبحث عن ضحيّة بديلة، وخلص إلى تحقيق مبتغاه شأنه دائما، حيث نراه- فجأة- يستبدل بالمخلوق الذي يثير غضبه مخلوقا لا صفة له -ولا علّة- توجب حلول صواعق العنف به[19].

يقترح العنف لنفسه جملة من الضحايا حسب حاجته في التعبير عن العدوانية الكامنة فيه، ولا يشترط في الضحية أن تكون العدوّ المقصود

لـممارس العنف؛ فالعنف يطلب إشباعا له حتى لو كان الأبرياء موضوعا له، وتلك متوالية خطيرة لا تضع حدّا للعنف، بل تُشرع له الأبواب، وبمرور الوقت يصبح الأبرياء هم ضحاياه، فلا حصانة لهم بإزاء هذا الغول، كما لوحظ ذلك في الـحروب الـمذهبيّة، فمادام الظمأ للعدوان قائما، ومادامت إمكانية استبدال الضحايا متاحة فلا حصانة لهم، فبعد الـمرحلة الأولى سوف يصبح الأبرياء هم موضوع الانتقام؛ لأن متوالية العنف لا تميز بين متّهم وبريء؛ فغايتها الارتواء الذي يتعذّر إشباعه، وذلك هو نهم العنف الذي ينتهي به الأمر إلى ممارسة محاكاتية لا تؤدي وظيفة، بل تتذرّع بإرواء ظمأ لا يرتوي.

وقد استهجنت «حنّة أرندت» تشريع العنف مهما كانت أنواعه، واستنكرت إباحته، بل عارضت اعتماده وسيلة للدفاع عن النفس، ونيل الـحقوق، وتحقيق الـمطالب، بقولها: لو كان العنف ناجعا، والأخذ به مفيدا، فسوف «يكون بوسع الثأر أن يصبح الترياق العجائبي الذي يداوي كافة شرورنا»، فتلك الشعارات البرّاقة التي تدفع بها الانفعالات بهدف استرداد حقّ مغتصب، أو الـحصول على مطلب عصّي «مجرّد تعبير عن مزاج عابر، أو عن جهل، أو عن نبل الـمشاعر لدى الشعب، وقد تعرّض لأحداث لا سابق مماثل لها، من دون أن يكون له القدرة ما يمكّنه من التعامل معها عقليا»[20]؛ ذلك أنّ «العنف لا يعزّز من شأن القضايا، ولا من شأن التاريخ، ولا من شأن الثورات، ولا من شأن التقدّم والتأخّر، ولكن بإمكانه أن يفيد في إضفاء طابع درامي على الـمطالب، وإيصالها إلى الرأي العام لافتا نظره إليها»[21]، فلا ينبغي أن يكون غاية بذاته؛ لأنه ينتهك أعراف الـحياة، ويسلب الأرواح، ويدمّر الـممتلكات، وقد لا يفضي إلى بدائل أفضل.

وربطت أرندت بين العنف وأدواته، فلا يتعرّف العنف من غير وسائل تعبّر عنه «إنّ أدوات العنف تطوّرت تقنيّا إلى درجة لـم يعد من الـممكن معها القول بأنّ ثمة غاية سياسية تتناسب مع قدرتها التدميرية، أو تبرّر استخدامها حاليا في الصراعات الـمسلحة»[22]. لقد اتّخذ العنف طابعا

مؤسسيا تجاوز هدف الانتصار على العدو، إلى التنكيل به، ومحقه، وتدمير كلّ ما من شأنه إعادته إلى الحياة الطبيعية، كما حدث في أثناء الاحتلال الأمريكي للعراق في عام 2003، وبما أنه ما من عنف إلا وله الأدوات التي يعبّر بها عن نفسه، فقد وضع التقدّم التقني نفسه في خدمة إنتاج وسائل العنف على مستوى الأفراد والأمم.

أمسى من المعلوم أنّ الأمم هي جماعات سياسية متخيّلة كما قال أندرسن في كتابه «الجماعات المتخيّلة»[23] أي أنها جماعات تنتظم في أطر من الأيديولوجيات العرقية أو الدينية أو الثقافية، فهي محكومة بمرويات كبرى تؤمن بها، وتراها أفضل من غيرها، وتعدّها من مكونات هويّتها الخاصة، وكل مساس بهذه الهويّة المتخيّلة سيؤدّي إلى تغذية تلك الجماعات بالعنف، وهو يتفجّر عند أول اختبار، وإلى ذلك فإن التفسيرات الضيقة للدين تشحن المؤمنين بفكرة رفض الآخر المختلف عقائديا أو مذهبيا، فتنشأ تحيزات لا تقرّ بالشراكة، وليس ينبغي نسيان دور النزعات التربويّة الضيّقة التي توهم أتباعها بالأفضليّة، وتتهم الآخرين بالدونيّة، ففي هذه المناطق المعتمة يعشّش العنف، ويفرّخ. وحتى على مستوى الأفراد، فالنظام الأبوي القائم على التراتب والهرمية يخلق أفرادا مجهّزين بفكرة العنف؛ ذلك أن النظام الأبوي، وامتداداته السياسيّة والدينيّة يعدّ أحد الحواضن الراعية للعنف، ولو جرى التوسّع في تعقّب ظاهرة العنف بشكل كامل، ووقع تجاوز التحيّزات الدينية، والطائفية، والأبوية، لظهر العنف لصيقا بالتجربة الاستعمارية، تلك التجربة الشنيعة التي انتهكت الجماعات الأصلية، وجرحت كرامتها الجوانيّة، وخلخلت علاقاتها، وخرّبت أعرافها، باسم الدين مرة، وباسم التمدّن مرة، فوقع استئصال أنظمة قيمية راسخة، وحلّت مكانها أنظمة قيم مستعارة من ثقافات أخرى، وكل ذلك بذر عنفا شبه مقدّس في خيال الجماعات الأصلية كردّ فعل أخذ سمة المقاومة، فقد نشأ عنف بدواعي الحماية والمقاومة والحفاظ على الهويّة.

وتنبغي الإشارة إلى أن الفكر البراغماتي نظر إلى الـمجتمعات على أنها فئات غير متجانسة، فهو لا يعنى بالـمجتمع بوصفه بوتقة انصهرت فيها التشكيلات الإثنيّة والـمذهبية والثقافية، بما يؤدّي إلى نشوء هوية وطنية جامعة تحترم الـخصوصيات الثقافية، وتراعيها بنوع من التعددية الـمرنة، بل نظر إلى الـمجتمع بوصفه جماعات متنافرة تنتظمها القوة والـمصلحة، وهي تنسج هوياتها الضيقة في منأى عن الـجماعات الأخرى، وما أن تتعرّض مصالح الـجماعات للـخطر، إلا وتعتصم بذاتها حماية لنفسها، وتحقيقا لـمصالـحها، متبنية العنف لتحقيق ذلك. فلا وجود لفكرة الـمصير الـمشترك، والهويّة الشاملة، والثقافة الـجامعة، ويفرض هذا التفسير للهويّات تحيّزات تفرّخ العنف، وفرضه على الـجماعات الأخرى، حيث تتلاشى الـجماعة إن لـم تكن لها شوكة تذبّ بها عن نفسها، فالعنف مبدأ من مبادئ التفكير البراغماتي. وما يعصف بكثير من أرجاء العالـم من عنف له صلة بهذا التفسير، وبخاصة بعد أن أخفقت مشاريع التنمية السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية، وحّل الاستبداد مكان استيعاب التعدّدية الثقافية، وقبول الآخرين الـمختلفين، ويجعل هذا التفكير الـمغلق من العنف نوعا من العقيدة الـجديدة في مجتمعات مضطربة في أحوالها العامة.

ما برح العنف ملازما لكثير من الـمجتمعات التي لـم تفلح في وضع مسافة بين تخيلاتها، وعواطفها، ومصالـحها، ولـم تفرّق بين الـمقدّس والـمدنّس، وخلطت بين هذا وذاك، ولـم يرسخ التمدّن فيها، فلا يتبيّن لها الـمسار الذي اختطّته في حياة تقوم على الفتك بالآخرين من غير أن تعرف بمآله. ولطالـما استعان ممارسو العنف باعتقاد راسخ مؤدّاه «أنّ الله كان على الدوام في صف الطرف الأقوى»[24]. ولـم يخفت بريق العنف عبر التاريخ على الرغم من كثير من الـمحاولات لكبح جماحه، فوتيرته في تصاعد مع التقدّم التقني، وانهيار سلّم القيم التقليدية، والصراعات الدينية والـمذهبية،

والـحـركـات الاسـتـعـمـارية، وحـركـات الـمـقـاومـة والاسـتـقـلال، والـحـروب الأهلية، والـحركات الـجهادية، وكلها تسوّغ العنف بذرائع واضحة، وقد رأى «رفائيل لُمكِن» أن العنف «خصيصة ملازمة للنشاط الإنساني، فتاريخ البشرية هو تاريخ العنف متـمـثّلا في الـحـرب والإبادة، والغـزو والاسـتـعـمـار، وإقـامـة الإمـبـراطوريات بأمـر الله أو الآلـهـة في الديانات الـتـوحـيـدية أو الـتـعـددية، والـجمع العقيم بين الديمقراطية والإمبراطورية؛ والثورة، والـمجزرة، والتعذيب، والتمـثيل بالـجثث والقسوة»[25]، وعليه فما الـحرب، وهي التعبير الأسوأ عن العنف، إلا «ترخيص ممنوح شرعيا لقتل أناس لا نعرفهم - أو أحيانا نعرفهم حقّ الـمعرفة على غرار الـحروب الأهلية - لكنهم يتحوّلون فجأة إلى طرائد يجب القضـاء عليهـا»[26]. ومن أجل صنع عـدوّ ما، وإبادته، يجب توفّر ثلاثة عناصر، وهي: أيديولوجيا، وصنّاع رأي، وآليّات صعود نحو العنف[27]، وهي متوفّرة في عالـم اليوم، يُشترى العنف بثمن زهيد في حال غاب عن الأنظار.

وقـد تبطن العنف نوازع الـمـجـتـمـعـات القـديمة والـحـديثـة، وتجلّى في تمثيلاتها الدينية والأدبية والفنية، ورسم بعض أمجادها القومية، وتوزّع على الأفراد والـجـماعات، وفيـما عـدّ عند الأفراد جزءا من طبع وغـريزة كان عند الـجماعات تعبيرا عن زهو قومي، أو كبرياء دينية، أو إفصاحا عن وهم الإيمان بمرويات تقول بالتفوّق، والأفضلية، ورفعة الأصل، وقد تتداخل دوافعه الفردية والـجماعية في ظل أيديولوجيات عدوانية، جعلت من منه أداة لفرضها، كما هو الـحـال عند سـائر حـركـات التطرّف الديني والقـومي. والغـالـب أن يقع اصطناع العنف بناء على نظام متلازم من الأطماع، والرغبات، والأهواء، التي تلتقط لها دعما من الأديان والثقافات الـحاملة للـمعتقدات والتخيّلات، فتصبح مفرّخة للعنف، ومحرّضة عليه، بل مشرّعة له، فالعنف هو التعبير عن قدرة مؤذية يمتلكها الفرد أو الـجماعة، غايتها الإضرار بالآخرين.

ولـم يغب العنف عن الثقافات القديمة، ومنها الإغريقية التي رأت مكمن العنف في النزاع بين الدين والدولة، ومثالها الأول الصراع بين «بنثيوس» ملك

طيبة، وسليل قدموس السوري، و«ديونيزوس» إله الـخمر والـمتعة، وقد أشار «تيري إيجلتون» إلى أن ديونيزوس هو إله الإلهام والإسراف في البهجة، وهي صفات باعثة على الانتشاء العميق الذي يفضي إلى العنف عند أتباعه، وهم يستمتعون بتقطع الأوصال بمرح يفقدهم صوابهم، فتلك عودة للتعبير عن الغرائز البدائية التي تستمتع بالدم، فيكون طقس النشوة عندهم «أشبه بكرنفال سوداوي». تُقرن ديانة ديونيزوس الاستغراق في مباهج الـحياة بالاستمتاع بالدم، ما يعنى تلازم الـمتعة بالعنف. وهذا الـجوهر الغريزي وضع ديونيزوس في تضاد مع بنثيوس، فلـم يقبل ببسط النظام على أتباعه، ولـم ينجح بنثيوس في إدراك أنّ خليط الـمتعة والعنف متأصّل في تلك الديانة، وربما في كلّ ديانة، فوقف ضد ديونيزوس بهدف إحلال النظام العقلي محلّ الفوضى الـحسية، أي أنّه أراد السيطرة على طقس مُغال في البهيمية، فذلك يتنافى، في تقديره، مع حكم يريد بسط النظام على الـمجتمع بأكمله، غير أن مقابلة عنف جماعة متهتّكة بقمع حكم مفرط في قوته يؤدّي إلى تقويض بنيان ذلك الـحكم، كما دمّر ديونيزوس قصر بنثيوس، وتمزيق جسده بيد عابدات ذلك الإله، فيصبح الـملك، ضابط النظام الاجتماعي، فريسة لعنف ديني أهوج.

وحسب إيجلتون فقد تعذّر على بنثيوس «رؤية أنّ العقلَ، لكي يكون مؤثّرا، لا بدّ له أن يتأصّل داخل قوى لا عقلانية»؛ فيتصدّع الـمُلك من طرف القوى التي يحاول السيطرة عليها، وإدراجها في النظام الذي يريده، وعلى هذا ينبغي توجيه العنف إلى جهة غير تدمير الـمُلك نفسه، فالـحرص على فرض النظام هو بذاته محاولة الإبقاء على فوضى مستترة، فكلّ رغبة تنفي ذاتها، وعلى هذا فإن ديونيزوس «يشوّش وينعش في آن»، وديانته الغامضة تبدأ بالانتشاء غير أنها تنتهي باحتساء الدم، وهو نقيض الـمُلك الذي يشرع بالعنف بدعوى بسط النظام بهدف تحقيق السعادة، فكلّ منهما يتمرأى في الآخر؛ لأنه نقيضه وشبيهه في الوقت نفسه، وكما أنّ لديانة ديونيزوس

أعرافها، فإن لـمملكة بنثيوس قوانينها، فيكون النزاع بين عرف ديني وقانون وضعي. وفي الوقت الذي يريد فيـه بنثيوس تطبيق القانون في طيبة يعلن ديونيـزوس بأن ذلك يتعارض مع الأعراف، وإذ تفرض الأعراف نفوذها عند مريدي ديونيزوس حيث الـمتعة والاهتياج؛ فإن الانصياع لقانون بنثيوس يلزمه الردع، وقد أخفق بنثيوس في إدماج الـمتعة الهوسيّة في سياق نظام يوّفر نشوة مقيدة، فالعدالة هي مسألة تحقيق نوع من التكافؤ بين الأعراف والقوانين[28].

أردتُ بهذا التوسّع في الوقوف على مفهوم العنف، ومجالاته، ومحفّزاته، وحيثياته، فرش الأرضية التي نهل السرد منها موضوعاته عن العنف بسائر أشكاله؛ ذلك أنّ السرد حذر من أخطار العنف، وفضح القائمين عليه أفرادا أو جماعات، وقام بتمثيل أشكاله الـمعنوية والفعلية، وكشف الاهتراء الذي تنتهي إليه الـمجتمعات التي تصبح موضوعا للعنف، أو تتعرّض له في الـحروب، والنزاعات الأهلية، ومع أنه ليس من وظيفة السرد التحذير الـمباشر، إنما التمثيل الرمزي، فلـم تغب عنه ظاهرة العنف التي ظهرت بحسب السياقات الـخاصة بالأعمال السردية، فقد خُلع الـمجد على أعمال الـمقاومة والتحرير، وأُدينت الـحروب، والإبادات الـجماعية، وبين هذين الـحقلين توغّل السرد في فضح الأذى الذي يتعرّض له الأفراد في حيواتهم، وفي معتقداتهم، ومصائرهم، ووثّق معظم ذلك توثيقا مجازيا مؤثّرا. وظنّي أن الـمدوّنة التي ستكون موضوعا للتحليل في هذا الفصل وافية في لفت الانتباه للكيفية التي عالـجت بها الآثار السردية موضوع العنف وتبعاته.

5. الـماركيز دو ساد وإنعاش أهواء العنف.

مثّل الـماركيز «دو ساد» مرحلة متقدّمة من مراحل تمثيل العنف في الآداب السردية فاقت ما سبقته من تمثيلات وقفتُ عليه باعتباره سلوكا عارضا تقتضيه أعراف الكتابة، ومواقف الشخصيات، والـحبكات السردية، أما

هو فاقترح مدخلا جعل فيه انعاش المتعة مرتبطا بالإمعان في ممارسة العنف، وبه ولج عالم الكتابة السردية، فأمست الكتابة عنده محفلا للأهواء التي تحفّز المرء لإلحاق الأذى بالآخرين من غير شعور بالرأفة، فكأنّ الحافز لممارسة العنف رغبة بهيمية في الإذلال يقع الاستمتاع بها كلّما أسرف بها صاحبها ضد غيره، فلفتت الانتباه إليه، وسرعان ما أصبحت نزعته العدوانية موضوعا لعلم النفس، واقترنت باسمه، وفحواها الإثارة وما يتصل بها من استمتاع جنسي بقهر الآخرين. وقد عدّ فرويد السادية ونقيضتها المازوخية ضروبا من الانحراف الجنسي، فالساديون «لا يعرفون من لذّة سوى إنزال الألم والعذاب بموضوعهم بدءا من الإذلال البسيط وانتهاء بالأضرار الجسمانية الفادحة»، أما المازوخيون، فلا «لذّة لهم إلا في أن ينالهم من الموضوع المحبوب شتّى صنوف الإذلال، وضروب التعذيب، سواء أفي شكل رمزي أو واقعي»[29]، ثم عاد وأوضح الأمر بطريقة أوفى فيما يخص الاستمتاع بإرسال الأذى أو استقباله، وربط ذلك بالذكورة والأنوثة، فالسادية قرينة الإشباع الجنسي «المرتهن بتألّم الموضوع الجنسي» فيما تقترن المازوخية بالإشباع المرهون «بألم الشخص نفسه، وترضّخه، وعذابه»[30]. ورجّح أنّ «السادية ذات ارتباط وثيق بالذكورة، وأن المازوخية مرتبطة بالأنوثة»[31]. وأيّد «فروم» ما رجّحه فرويد من أن الانحراف السادي موجود بين الرجال، فيما يكون للمازوخي حضور بين النساء[32].

تعارض السادية الجنسية نقيضتها المازوخية الجنسية من ناحية المظهر لكنهما تؤدّيان، عند المصابين بهما، الوظيفة ذاتها من ناحية الجوهر، وهي الإثارة، والاستمتاع، والانتشاء، وأخذ دو ساد بالوجه الأول من ذلك الانحراف، وجعله ركيزة أساسية من ركائز أعماله الأدبية، وقد أصاب «بتاي» في كشف جذر العنف في شخصية دو ساد، الجذر الذي أثمر في سلوك شخصيات رواياته «بعزله لنفسه عن بقيّة البشر، لم يكن لدى ساد، طيلة عمره المديد، سوى انشغال واحد، ظلّ مرتبطا به لسوء الحظّ، أي

الانشغال حتى الانهماك بحساب إمكانيات تحطيم الكائنات الإنسانية، تدميرها، والتمتّع بفكرة موتها وعذابها»[33]؛ فلا عجب أن صرّح «بلانشو» في إحدى شذراته بأنّ ساد «لا يُحَبُّ ولا يُطاق»[34].

مارس دوساد العنف بنفسه، وبالغ فيه، وجعله موضوعا لـمؤلّفاته، وقد عوقب؛ لأنه اشتطّ في ذلك متّبعا شتى الطرق التي ألـحقت ضررا جسديا ونفسيا بضحاياه، فلـم يرفق بهم، بل كان يلتذّ بما يؤديه العنف من أذى لهم، وثبت جرمه باعتباره مجبولا على العنف ضد الآخرين، فأمضى طرفا طويلا من عمره رهين الاعتقال في السجون، وتوفي في إحدى الـمصحّات التي أودع فيها للـحيلولة دون مزيد من العنف الذي ولغ فيه، وتبع ذلك أن حُظرت معظم مؤلّفاته مدة طويلة؛ لأنها جعلت من العنف وسيلة للاستمتاع، وتعبيرا عن الأهواء الشاذة التي لا تخطر على بال الأسوياء من البشر، ومنح اسمه لسلوك غريب تستجلب فيه اللذة من تعذيب الآخرين، وهي «الساديّة» التي تخطّت موضوع الأدب، وأصبحت جزءا مهما من عالـم النفس، وما عادت سلوكا فرديا يأخذ به أفراد مرضى يبحثون عن متعهم في تعذيب سواهم، بل سلوكا جمعيا تلوذ به الـجماعات الدينية أو القومية أو الـمذهبية أو القبلية أو السياسية لإلـحاق أضرار بالغة بالمختلفين عنها، ويحتمل أن تنتهي بإبادتهم. كانت علاقة دو ساد مرتبكة بالعالـم الـمحيط به، فارتاب به، واستخلص متعته من شطط العنف الذي سلّطه على غيره من الناس، وترجّح الـمصادر أنه جعل من مؤلّفاته في التمرّس بالعنف نظيرا لـما كان يقوم به في حياته الشخصية مع ما يترتب على الأمر من تكييف، وتغيير، يطابق فيه أو يخالف أفعاله الـحقيقية.

اخترت رواية «جوستين» مثالا للكيفية التي انخرط فيها السرد في تمثيل طرائق شديدة الغرابة من ضروب العنف الذي لا ينفك يشتدّ بزيادة الـمتعة التي يبعثها في نفس الـمُعنِّف من غير اهتمام بحال الـمُعنَّف، ولـم تكن مزاولته معزولة عن فرضية ترى فيه هوى طبيعيا في نفس الإنسان، ولذلك

«عامت أحداث الرواية على ضروب من الـمتعة الـمدمّرة كان الألـم مادّة لها، وهي رواية أفكار تقوم على عرض مبادئ الأهواء والرذائل، وأثرها في محو الفضائل والإجهاز عليها» وفيها رُسمت «الهوّة العميقة بين ذات إنسانيّة بريئة، وعالـم كامل مملوء برجال همج يبرّرون انغماسهم بالأهواء على أنّه من سُنن الطبيعة»[35].

أخذت الرواية، التي نُشرت في عام 1799م، وكان دو ساد قد كتبها في سجن الباستيل حيث كان معتقلا قبل الثورة الفرنسية، بافتراض يقول بالتعارض بين الفضائل والرذائل، ورفعته إلى مستوى التناقض الـمطلق الذي لا سبيل لتسويته في الـحياة البشرية، وجعلته حافزا دفع إلى اختلاق أحداث تقشعرّ لها الأبدان، وفيها كلها تنتصر الرذائل الـخشنة على الفضائل الناعمة، في متوالية لا تكاد تنتهي، تتقهقر فيها الفضائل، وتنكفئ، فيما تظفر الرذائل، وتنتصر من دون ارتواء، وقد تركت الضحايا حُطاما؛ وفيها ينتهي البريء فريسة من حيث يسعى لأن يتجنّب الافتراس، فيما يتحيّن الرذلاء الفرص للإيقاع بالأبرياء من حيث لا ذنب لهم؛ فممارسة العنف ليست وسيلة عقاب عن خطيئة بل استمتاع جامح، والبراءة وحدها تكون سببا كافيا لبعث الرغبة في الأذى، فلا عجب أن تكون جوستين ضحية وشاهدة على الضحايا الذين يصبحون موضوعا للفتك في أقسى ضروبه، فمع الاحتفاء بالفضيلة، وتوقيرها، فإن موضوعها، وهي شخصية الفتاة جوستين التي تتعرّض للأذى من طرف أشخاص غريبي الأطوار؛ لأنهم بذلك الإجراء العنيف يستجلبون شعورا عارما من الـمتعة؛ فالفضيلة تخسر رهانها في صون صاحبها، وتلحق به ضررا بالغا، فيما الرذيلة تصونه، وتدفع به لترقية أحواله الاجتماعية، وتجعل منه شخصية مرموقة. وقد وصف كلّ من هوركهايمر وأدرنو «جوستين» بأنها «شهيدة القانون الأخلاقي»[36].

وقع تمثيل للصراع بين الفضيلة والرذيلة بالشقيقتين جوستين وجوليت، وأطلقهما دوساد في وسط اجتماعي مزعزع لا يعرف الشفقة بل الـجور– وهي

ثنائية دافع عنها– وارتقى بها إلى مستوى النوازع النفسية الثابتة التي تصطرع في منوال لا نهاية له، وذلك توتّر نفسي أريد به فضح الطبائع الإنسانية المتضاربة في ميولها، وشهواتها، وأهوائها، وقصد به كون الفضيلة طبع أصلي، وهبة بريئة، فيما الرذيلة سلوك مستحدث يكتسبه المرء من البيئة الاجتماعية التي يعيش فيها، وهي تترسخ بالمعاشرة، والمخالطة، والمصاحبة، ويجد حاملها متعته في الأذى الذي يلحقه بذوي الفضائل، وسيكون لها الظفر في اتباع الأساليب العنيفة للقضاء على الطرف الآخر إلا إذا أبدلت الفضيلة جوهرها وأصبحت رذيلة، وهذا متعذّر؛ فالدنيا لا تتيح الخيار نفسه للجميع في ذلك؛ فهي تتغذّى من الفجور، ولا مكان فيها للخصال الحميدة.

وكان ينبغي ابتكار حبكة سردية تحكم صراع الرذائل والفضائل لتسويغ التناقض الجوهري بينهما، ولهذا رسم السرد تناقضا بين الاختين جوستين وجوليت في الطبع، وفي السلوك، وانتهى بأن كشف عن انحطاط حال الأولى، وارتقاء حال الثانية. ارتقت جوليت السلم الاجتماعي، وحظيت بالثروة، والرعاية، والاهتمام؛ لأنها جُبلت على سلوك شائن عماده الابتذال، والتهتك، وهذا مكفول في عالم تشكّل هذه المخازي قوامه المتين، أما جوستين فتنزلق إلى تجارب شاقة، حيث تُهان، وتُذلّ، وتعذّب، فلا تفتكّ نفسها من الأشرار إلا وقد شارفت على الموت. وتتواتر عليها تجارب الأذى، مرة بعد أخرى، إلى أن تقضي عليها في نهاية الأمر، وقبل احتضارها تهتك عذريتها من غير أن تفلح في الخلاص من هذه الحلقة المفرغة من الشدائد، فلا تفرغ من تجربة إلا وتسقط في غيرها؛ ولكي ينجو الإنسان من ذلك المصير ينبغي أن يجعل من الرذيلة هاديا له، وهو ما تطلبه «مدام ديبو» من جوستين، بعد أن تتولّى تهريبها من السجن الذي زُجّت فيه بتهمة ملفقة «تخلّي عمّا تسمّيه الفضيلة، فلن توصلك كما ترين لأيّ شيء. ستوصلك النوايا الشريفة للحضيض، أمّا الجريمة فستنقذك منه»[37].

كشفت اللوحات السردية التي تألّفت منها رواية «جوستين» عن نسق تكراري لـممارسة العنف ضدّ فتاة فاضلة لا غاية لها في حياتها إلا صون عفافها، فيما كان شغل الآخرين هو النيل منها، سواء كانوا من قطّاع الطرق، أو الأثرياء، أو النبلاء، أو رجال الدين، أو الأطباء، الذين يمارسون طقوسهم الشاذّة حيثما كانوا من غير رادع يردعهم عن أفعالهم الشائنة، فهم يعبرون عن سلوك عدواني لا سبيل لكبحه يجد ضالّته في إيذاء الآخرين، وحينما ينتهي الأمر بجوستين في عرين للشواذ الـمتعهّرين، يبلغها أحدهم، ويدعى «دوم كلـمن» عن فلسفة الاستمتاع التي تتبطّن العنف، وقد سوّغ لنفسه الإفصاح عن أهوائه بأسلوب صريح «أكبر سخف في العالـم أن يجاهد الـمرء أهواءه. كما يبدو مُضحكا أن نلومه أو نعاقبه أو نكبحه، أو لا نعمل على وفق فكرتنا عن الأشياء. ما لا يفهمه الناس هو أنّ الأهواء، سواء غريبة أو إجراميّة، تعتمد على طبيعتنا؛ وقد ولدنا بها هكذا. إنّها فينا...ولا يريد أحد منّا تغييرها إلى نحو غير طبيعيّ». ثم يمضي في تفسير ذلك «ماذا يبغي الـمرء من الـمتعة؟ أليس ليمنح حسّه الـمثيرات التي هو عرضة لها، حتى تصل رعدته الأخيرة أفضل وأسرع؟ الرعدة، تلك هي الـمسألة! وتكون جيّدة أكثر أو أقلّ وفقا لـما تجد نفسها فيه من فعاليّة أكبر أو أدنى»، وينتهي بأن يجعل الـمرأة موضوعا لـمتعته «الأصل أن يتمتّع الرجل على حساب الـمرأة، ناهلا من كلّ شيء بغضّ النظر عن الـمرأة. وما دامت الأنانية أوّل قوانين الطبيعة، فعلينا أن نغترف منها بملذّات العواطف! مع الـمرأة يجب ألاّ تعني الرجل غير بهجته. وخارجها لا علاقة بينهما على الإطلاق؛ فالـمرأة شيء مجرّد، جُبل على خدمته»[38].

لـم يبخل دو ساد في تمثيل هذه الطريقة الـمريعة في الاستئثار بالـمتعة الـمشتقة من العنف، فقد كان سخيّا في رصف مشاهد برهنت على فرضية اللذة التي يكون مصدرها الأذى، وجاءت فصول الرواية تعبيرا عن هذه الفرضية، فما أن تنجو جوستين من مأزق حتى تقع في غيره، وهي مآزق

متماثلة في الهدف، ولكنها مختلفة في الأساليب، ومن ذلك فقد وقعت ضحية ثري يستمتع بالـجَلد، وفصد الدماء، وحاول أن يشرب من دمها، وما أن هربت منه حتى وقعت فريسة لطبيب أسوأ منه في سوء الـمعاملة، ثم قادها حظها العاثر إلى مزوّر يدعى «رولان» فبدأ في تعذيبها في حفرة عميقة، ولـما سألت عن الغاية من ذلك، أجابها «أجد في الشرّ جاذبيّة دائمة؛ فالـجريمة تضرم لذّتين، والأكثر رعبا منها يستزيد إثارتي. أستمتع بارتكابه كما يستمتع الناس بتذوّق الـمعتاد في امرأة. أرتكب ما أرتكب لأذكي لهيبي. كلّما كانت الـجريمة أفدح أثارتني أكثر. نعم، الـجريمة وحدها متعة»[39].

بعد جولات كثيرة من العذاب تُرسل جوستين مخفورة إلى باريس لإعدامها، وفي طريقها إلى الـمدينة تلتقي بأختها جوليت التي حازت الشهرة بعلاقاتها الـمتهتّكة بالرجال، وورثت الـمال عن زوج قتلته، واقترفت من الآثام أعظمها من غير واعز من ضمير؛ لأنها جعلت من الرذائل هدفا تسعى إليه مهما كان الثمن، فهي التي تقيها شرور الآخرين، وقد أصبحت خليلة لرجل شهير، وعد جوستين بإطلاق سراحها، بنيّة استغلالها في متعه الشاذّة، وحالـما تصل إلى باريس، وتحتجز في أحد الأماكن حتى تموت بصاعقة. وبذلك يكون مآل الفضيلة الاحتراق، فيما يُحتفى بالرذيلة التي تستغرق بها أختها من غير شعور بالذنب. وعلى الرغم مما تعرضت له جوستين من أذى، فقد كانت الفاضلة في مجتمع بسط الأشرار نفوذهم عليه، وأحالوه إلى مرتع لرذائلهم، وفي نهاية الأمر تدخّلت الطبيعة فأحالت الفضيلة إلى رماد.

6. الساعة الـخامسة والعشرون، ساعة الـحقيقة

وكانت الـحربان العالـميتان الأولى والثانية لـحظتين تاريخيتين تفجّر خلالهما العنف بأقسى أشكاله في العصور الـحديثة، وقد أفاضت الآداب السردية في تصوير أهوالهما، وما تركتا من أثر في الإبادات الـجماعية، وما تأدّى عن ذلك من ضرر جسيم لـحق بالشخصيات الأساسية فيها، وبشعوب

البلاد التي دارت فيها المعارك، نجد ذلك في أجلى صوره في روايات، مثل «مدافع نافارون» لماك لين، و«الثلج الحار» لبونداريف، و«أفول القمر» لشتاينيك، و«وداعا للسلاح» لهمنغواي، و«كل شيء هادئ على الجبهة الغربية» لريمارك، و«الدكتور جيفاغو» لباسترناك، و«الدون الهادئ» لشولوخوف، وكلتاهما عن تداعيات الحرب العالمية الأولى في روسيا بعد ثورة أكتوبر في عام 1917. ويتعذر إحصاء روايات الحرب لكثرتها، وتنوّع موضوعاتها، ولا تخلوا منها آداب الأمم كافة.

فيما عرضت رواية «الجندي الطيب شفيك في الحرب العالمية» لياروسلاف شفيك، جانبا من أهوال الحرب العالمية الأولى بالسخرية منها، والاستهزاء بالانخراط فيها، رسمت رواية «الساعة الخامسة والعشرون» لقسطنطين جيورجيو آثار الحرب العالمية الثانية على شعوب كاملة، ويصحّ اعتبارها المثل الأعلى للسرد العنيف الذي لا يقتصر على أفراد معدودين بل يشمل جماعات دينية وعرقية، فقد مارس الأشرار فيها العنف بجور السفّاكين، واستجاب له الأخيار بإذعان الخاشعين، وتمادى الطرفان في عنفهم وخوفهم، فلم ينفد عسف موغل اتخذه الأشرار وسيلة للقهر والإذلال، ولم يثمر الخوف عن إحجام وعصيان، فتبادلوا الأدوار في حركة لا نهاية لها من تقلّب المصائر عشيّة الحرب، وفي إبّانها، فجاءت الرواية نذير شؤم تنبئ بشرّ يجتاح العالم فيما إذا لم يقع كبح الانحراف المخزي الذي يعمّ قاراته الخمس.

راهنت رواية «الساعة الخامسة والعشرون» على فرضية التحذير من العنف بفضح نتائجه، ونجحت في ذلك الرهان؛ لأنها أخذت بالآتي: فأولا، أخذت بأساليب الكتابة الكلاسيكية ذات المشاهد السردية المسرفة في تصوير أعمال السوء، وبحواراتها المفعمة بالمشاعر الإنسانية الأصيلة، ثم تنامي الأحداث بالتتابع دونما ثغرة أو فراغ، فما أن يشرع القارئ في الاطلاع عليها حتى ينزلق إلى عالمها الافتراضي، وهو عالم معتم لا أمل في النجاة منه، فيتعذّر عليه مغادرته؛ لأن علاقاته بالشخصيات تأسّست على

المشاركة في الألم، والمصاحبة في الأسى. وثانيا، اقترحت الرواية قضية أخلاقية لها صلة بالدين، والمصير، والهوية، والحرية، والاستعباد، والمنفى، فربطتها بالأيديولوجيات المتطرّفة التي تعجز عن الاعتراف بالذات البشرية؛ فتلجأ إلى إعادة إنتاج الإنسان بوصفه عدوا يهدّد سلامة الجماعة، فتبيح لنفسها الفتك به باستخدام أية وسيلة تتوفّر عليها بداية من الأذى الفردي الذي يُنهي حياته وصولا إلى الإبادة الجماعية. وثالثا، اخترقت الرواية بأجمعها، وخيّمت عليها، نبرة مأساوية مثيرة للشجن تبطّنت شخصياتها، فما انفكت تتقبّل الأذى سعيا للبراءة، إلى أن انتهت بالاعتراف أنها عاجزة عن مواجهة عالم جعل من الشرّ ركنا أساسيا من أركانه، وبذلك احتجب الخير في النفوس الضعيفة، ولم يعد إلا ذكرى حبيسة في قلوب أنهكها الترحّل والقتل، من جانب، وأسفر الشرّ عن وجهه، واستبدّ بالعقول التي نشطت في ابتكار وسائل الاضطهاد، من جانب آخر. وأخيرا، فقد تجلّت في الرواية أصداء الملاحم الكبرى التي جسّدت المحن العظيمة، ومجمل الأعمال الأدبية التي انصبّ اهتمامها على مصير الإنسان في عالم تتقلّب أحواله، وينتهي رهينة للأشرار، ما جعلها تنتسب إلى السلالة الخالدة من الآداب السردية الرفيعة.

تضمّنت الرواية تركيبا سرديا متداخلا لاحق موضوع العنف في تفاصيله اليومية، ويندرج ذلك التركيب فيما يُصطلح عليه «السرد الكثيف»[40]، وفيه يقوم «تريان كوروغا» بكتابة رواية بعنوان «الساعة الخامسة والعشرون» عن مخاطر الحياة الغربية الحديثة التي اتّجهت الى قهر الإنسان باسم الحداثة، وقد انتقى شخصيات روايته من معارفه، ومن أقاربه، ثم راح يتعقّب مصائرها في أثناء الحرب حيث التمييز قائم بين الناس على أساس الدين، والعرق، والأيديولوجيا، وما الساعة الخامسة والعشرون إلا تلك الساعة التي يتعذّر فيها على الإنسان النجاة بحياته من هلاك مؤكّد، وهي «اللحظة التي تكون فيها كل محاولة للانقاذ عديمة الجدوى، بل إن قيام مسيح لن يجدي فتيلا.

إنها ليست الساعة الأخيرة، بل هي بعد الساعة الأخيرة. ساعة الـمجتمع الغربي. إنها الساعة الراهنة. الساعة الثابتة الـمضبوطة»[41]. ولـما تعسّر عليه أن يكتب عن مليارات من الناس في العالـم، وهو أمر يمتنع على أي مؤلّف، فسوف يختار عشر شخصيات بشكل عشوائي؛ «لأن ما سيقع لأشخاصي العشرة، يمكن أن يقع لأي كان سواهم، ولو بفارق بسيط. لسوف أعنى بإيراد أحداث لا يمكن للـمخلوق البشري أن ينجو من الوقوع في مثلها، ولن أكون في حاجة إلى شخصيات تقوم بدور البطولة، أو تكون ذات أهمية معينة. بل ساترك أمر إبرازهم للصدف، وعلى ذلك، فإنني سأنتقي من بين البشر، عشرة أعرفهم أكثر من سواهم»[42].

وعلى هدي هذه الـخطة السردية حيث تتولّى الأقلية تمثيل الأغلبية في عالـم مضطرب قام تريان كوروغا، وهو الناطق السردي باسم الـمؤلّف، في بناء عالـم متخيّل مذهل في عنفه، عالـم لا رأفة فيه، ودّع السكينة وانزلق إلى هياج مدمّر، وفيه أُجبرت الشخصيات على الترحّل بين الأرياف والـمعسكرات، وبين القرى والـمدن، وبين القصور والـمعتقلات، وبين الكنائس والبيوت، وأُكرهت على النزوح إلى خارج أوطانها دونما أمل في النجاة، وانقلبت مصائرها رأسا على عقب، وتقلّبت بها الأحوال بين الكرامة والإذلال، والأمل واليأس، والفقر والثراء، والصحة والـمرض، والـمقاومة والاستسلام، وانتهت بفواجع تقشعرّ لها الأبدان، أشبه ما تكون بالفرائس البريئة التي يدهمها الـخطر من حيث لا تحتسب، وكلـما استجمعت قوة للـممانعة جرى تخريب كل مقاومة جسدية أو ذهنية لها في تنكيل خشن لا يوفّر وسيلة إلا وجعلها بين أيدي القتلة. ومع حفاظ بعض الشخصيات على النبل، وإمعان بعضها في الدناءة، رسمت الرواية خارطة للـمأساة البشرية في ظل الأيديولوجيات الشمولية، والكراهيات العرقية، والتحيزات الدينية، وكلـما توقّع القارئ بأن ضررا ما قد استنفد طاقته استجدّ غيره ما خطر ببال، فلا ينضب معين الأشرار من أعمال الأذى.

تشابكت أحداث الرواية وتخالطت شخصياتها بأسلوب يذكّر بالـملاحم الكبرى التي تنغمس في كشف الـخواتم الفاجعة للضحايا والـجلادين على حدّ سواء في عالـم غلب عليه الارتياع، وكلّ حال تنقلب إلى حال نقيضة في غـمـضـة عين؛ ومن ذلك تحوّل الأبرياء إلى جُناة، والأخـيـار إلى أشـرار، والـمظلومين إلى ظالـمين، فـقـد تفـجّـرت الـمكبـوتات السـرّية في أعـمـاق الإنسان الذي كشف عن بدائية عنيفة لا يردعها عُرف أخلاقي أو تشريع مدني، فانفلتت تقتلع كلّ ما توهّم بني البشر أنهم حازوا عليه في عصورهم الـحديثة من حقوق وواجبات: والأمثلة على ذلك كثيرة: أُعدم الـمحقّق «دميـان» من طرف الـمحاكم الشيوعية التي ترأسها اليهودي «ماركو غولدنبرغ»، وأُلقيت جثته مع عشر أُخر من أهل قريته وسط كومة من النفايات، فهم فضلات قذرة لا يجوز مواراتها التراب، وانتحر النازي «أيوردان» إثر اجتياح الـجيش الأحمر الروسي البلاد الألـمانية، فلا خيار لأنصارها سوى قتل النفس.

وتعـرّض الكاتب «تريان كـوروغـا» الى ترحـيل مُـذلّ بين كـثـيـر من الـمعتقلات، فهو الـمنفي الذي لا يجوز لأحد مدّ يد العون له، فيكون شاهدا على الترويع الذي مورس ضدّه وضدّ الآخرين، وينتهي قتيلا في أحد سجون الأسرى بعد أن سلبه العنف كل ما ادّخره من وعي وإدراك، ونزع عنه سجايا الـمثقّف التي استجمعها طوال حياته، وتركه خرقة غاب عنها الإحساس بقيمة الـحياة، ونال أبوه الكاهن عقابا قاسيا، وهو كبير السنّ بعد اتهامه من طرف الشيوعيين بأنه صلّى في كنيسته بجماعة من الثوار الذين اعتبروا من الفاشيين، ثم نجا بأعجوبة، فحملته القوات الألـمانية الـمنسحبة بعد خسارتها الـحرب، وانتهى أسيرا عند الأمريكيين الذين اتهموه بالنازية، وقضى نحبه في سجن يشرفون عليه في الـجزء الذي احتلّوه من ألـمانيا. أما «أيوهان موريتز» الشخصية الأساسية في الرواية، فشهد تجارب إذلال منقطعة النظير في رومانيا، وهنغاريا، وألـمانيا، فرحّل أسيرا بين السجون طوال حقبة

الـحرب، كأنه طرد بريدي ضائع، ومن خلاله تجلّت فظائع العبودية في التاريخ الـحديث، وفي كلّ مشهد من تلك الـمشاهد الـمسترسلة يراقب القارئ نمو الوحشية في النفوس، واستبداد الأوباش بمصائر الأبرياء، فيتضاءل الأمل بمستقبل الإنسان، ويتوارى، ثم يختفي، وينغلق الأفق على حالة مركّبة من اليأس والقنوط التي تشمل العالـم الغربي بأجمعه.

اعتاد السرد أن يقدّم مقترحات متماسكة لـحبكاته، ومصير الشخصيات الأساسية فيه، لكن رواية «الساعة الـخامسة والعشرون» تفاجئ القارئ بغير ما رسمه السرد له، فالـمصائر لا يقرّرها الأفراد بل الأحداث العامة التي صمّمت لتخرّب هوية كل شخصية بإخضاعها لاختبارات أخلاقية ووجدانية، فقد طرح الكاتب رؤية مأساوية لـمصير العالـم الغربي، ورأى أن وعود الطمأنينة سوف تنبثق في الشرق، وذلك رهان لـم يتحقّق بعدُ، فما اختاره الكاتب من أمثلة دالة على انبعاث أمواج الكراهية والبغضاء يكاد يشمل العالـم برمته، فتلك شريعة الغاب يعاد بعثها في عالـم حديث فقد البصيرة، وراح يتخبّط في خلافات، ونزاعات، وفتن، وحروب، وإبادات فردية وجماعية تزداد اطّرادا بتقدم الزمن.

ولعل أشد ما حرصت الرواية عليه وصف الأذى الـمتواتر الذي تتعرّض له الشخصيات حيثما كانت من غير سبب، وهو أذى لا يرتدع، ولا يقف عند حدّ، فلا تنتهي حلقة منه إلا ليـمهّد لأخرى أشد قسوة من السالفة، وعلى هذا الـمنوال تتعاقب أمواج العنف، موجة بعد أخرى، فتضاف هذه إلى تلك في متوالية لا نهاية لها، وعلى غير ما شاع في الكتابة السردية من بزوغ أمل في نهاية الـمطاف، فالرواية تنغلق على صورة معتمة للعالـم، وتلك هي الـحقيقة التي لا يجوز التعامي عنها، فالرواية لا تبشّر بأمل زائف، ولا تخادع بوعد مضلّل، ولا تشجع التغافل عن واقع الـحال، إنما تدمغ القارئ بالـحقيقة، وتتركه يواجه نفسه مباشرة، فهذه ساعة الـجميع وليس ساعة أحد مخصوص. وقد جاء بناؤها ليؤكد هذا الأمر، ففيما افتتحت مشاهدها الأولى

بأرياف جميلة، ومراع خصبة، حيث السكينة والطمأنينة، انتهت بمعتقلات وسجون، وإعدام وإبادة، وقد استسلمت شخصياتها لإرادة قوى غامضة لا ظهور لها في العالـم الـمتخيّل للرواية، فالعالـم الـحديث يتكتّم على مصدر الشرّ، ويتغذّى على العنف، ولا يعترف بوجود الأوغاد، ويغضّ طرفه عن الضحايا الذين يتساقطون بغير حساب، ويطويهم تيار النسيان؛ فالـمسؤولون عن ممارسة العنف هم أدوات بيد أشخاص لا ظهور لهم فيها حيث تُعاقب الشخصيات ببرود، ويحكم عليها بالسجن أو الـحرق، دونما تردّد، فالـمجتمع الشمولي لا يُعنى بهوية الفرد بل ينظر إليه باعتباره كائنا مبهما في ولائه أو عدائه.

تقف «الساعة الـخامسة والعشرون» في طليعة الأعمال الروائية الباعثة على أسئلة جذرية حول الـمصير الـمأساوي للإنسان في العصور الـحديثة، فالبراءة تُكافأ بعنف مبالغ فيه، وحسن النية يقابل بسوء مسرف في ضرره، والعالـم الافتراضي فيها متاهة يتعذّر أن ينجو منها أحد، فلا بد أن يلحقه عقاب لا يعرف له سببا. من ذلك، على سبيل الـمثال، ما يقوله الـمحقّق «جورج دميان» في القسم الأول من الرواية، حينما جاء للتحقيق مع «أيورغو أيوردان» بعد أن تسبّب في وفاة زوجته «أيولاندا» رفسا بأقدامه ما أن بلغه نبأ هروب ابنته «سوزانا» مع حبيبها «أيوهان موريتز». فقد وجّه غضبه الأعمى إلى زوجته، وتركها تكافح الـموت طوال الليل وحيدة، ثم حملها صباحا بعربة تجرّها خيوله الى الـمستشفى، ورماها بلا مبالاة فيه لعلاج فات أوانه، وشُغل بخيوله أكثر بكثير مما شُغل بحال زوجته التي بلغت هاوية الـموت.

بماذا فكّر الـمحقّق «دميان» وهو يرسل القاتل إلى السجن بعد وفاة ضحيته، ولـم يكن قد عُرف بعد بميوله النازية حيث انتهى ضابطا في الـجيش الألـماني؟ كان يفكر بالآتي «سيعاقب القانون أيورغو أيوردان لأنه ضرب زوجته ضربا مميتا. إن ضرب زوجته وواقع حبه العنيف لـخيوله، ذلك الـحب الذي لا يشعر بمثله نحو البشر، ليسا أكبر خطيئاته، بل إنهما التأثير

الـمباشر لعقلية معينة. إنها البربرية! هذا هو خطأ أيورغو أيوردان الوحيد! إنه ككل بربري، يمقت الإنسان مقتا يبلغ به حدّ إفنائه. وأي قانون في العالـم لا يمكن أن يعاقب الـمرء على بربريته، رغم أن كل الـجرائم الأخرى، تنتج عنها؛ فالبربرية ليست نقيض القانون إلا في بعض الـحالات الـمحدّدة»[43].

كل ضروب الشرّ الـمذهلة التي أحاطت بأحداث الرواية مبعثها كراهيات هوسيّة يصعب كبحها بالقانون، فقد استخدم القانون وسيلة لتنفيذها؛ فالقانون عرفٌ منظّم غايته معالـجة ظواهر الأفعال، لكنه أعجز عن الغوص في مرجعياتها ودوافعها، ولهذا لـم يفلح في قطع دابر الأعمال الـمشينة التي تُكيّف القانون، لدواع دينية أو عرقية أو أيديولوجية، من أجل إلـحاق الأذى بالآخرين.

7. الهزيمة الأخلاقية والعنف الـمرجعي

وقد يكون العنف سلوكا لابثا في قاع العالـم الـمرجعي للسرد، فتظهر تجلّياته في مدوّنة سردية شاملة تُعنى بتمثيله عبر أجيال متداخلة، ففي سياق الاهتمام بعنف العالـم الـمرجعي في الرواية الأمريكية لفتتني «آذر نفيسي» في كتابها «جمهورية الـخيال» لأمر له صلة بالعلاقة الناظمة للسرد بالعالـم الـمرجعي له الذي يحتضنه، أقصد بذلك التراسل بين النص ومرجعياته على سبيل التمثيل الذي يكاد يكون أرشفة مجازية لذلك العالـم، وما يترتّب على ذلك من تفاعل بين الـحامل والـمحمول في الإيحاء بالغزارة التوثيقة التي يتولاها السرد للقيم الـجماعية في الـجنوب الأمريكي، بقولها «لكلّ رواية مسرح أحداث، لكنّ الرواية الأميركية فريدة في مفهومها الـمتعلّق بالـمشهد بوصفه جزءا متمّما من كونها الأخلاقي»[44].

طرحت عليّ هذه الـملاحظة أمرا مهما في الكتابة السردية عموما، وفي البحث عن تمثيلاتها الروائية خصوصا، حيث تصبح الـمشاهد السردية الـمكتوبة جزءا من عالـم يستمدّ شرعيته من مجتمع يؤمن به، ويأخذ بقيمه،

فيحاول الدفاع عنه بالعنف، أو يتخلّى عن ذلك جرّاء عنف مضاد. وقد وجدت في مدوّنة «وليم فوكنر» نموذجا للروائي الذي شيّد عالما انهارت قيمه بالعنف الذي فرضته الحرب الأهلية في ستينيات القرن التاسع عشر، وسمّاه «يوكناباتوفا»، وهو عالم مترامي الأطراف جعله فوكنر فضاء لأحداث نحو عشر من رواياته، وأطلق فيه جيشا من الشخصيات التي خاضت صراعا عنيفا لإثبات هوياتها الجماعية، أو للدفاع عن قيمها الأخلاقية، أو لفرض سطوتها على الآخرين في بحث مستميت عن السلطة والثروة والجاه خلال حقبة فاصلة من تاريخ أمريكا بعد الحرب الأهلية. لم يكن فوكنر موثّقا للتاريخ الحديث في بلاده، بالمعنى التاريخي للتوثيق، إنما اصطنع أرشيفا مجازيا مناظرا للأرشيف الوطني في وصف الأهوال التي شهدها الجنوب بالتركيز على سوء المصير الذي انتهت إليه بعض السلالات المرموقة، والحنين إلى ماض أمسى أفوله ذكرى غير قابلة للنسيان، وابتكر مكانا احتضن نزاع القيم الذي فرّق الشخصيات في سلالته الروائية أو جمع بينها.

لن يفضي التنقيب عن مقاطعة «يوكناباتوفا» في الخرائط الأمريكية عن شيء، فجغرافيا العالم الافتراضي غير جغرافيا العالم الحقيقي، لكن النظام الأخلاقي في تلك المقاطعة المتخيّلة يكاد يطابق النظام الأخلاقي في الجنوب الأمريكي الذي ترعرع فوكنر فيه، وله امتداد أسري عريق في ذلك المكان يعود إلى القرن التاسع عشر، وقد انخرطت عائلته في صنع أطراف من تاريخه، بما في ذلك الحرب الأهلية، ولم ينقطع هو عن مجمل التقاليد الاجتماعية السائدة فيه، بل أدرج كثيرا من ذلك في تضاعيف أعماله الروائية. وليس المهم دسّ وقائع التاريخ فيما كتب، بل الوقوف على المتغيّرات القيمية بسبب الحداثة الاجتماعية التي طرقت تلك المنطقة بعد الحرب الأهلية، وكيفية تلقّي مجتمع «يوكناباتوفا» لها؛ فالأجيال الأولى في رواياته عاندت التغيير، وازدرت الخدوش التي لحقت بنظام أخلاقي راسخ، غير أن الامتعاض راح يتخفّف حتى كاد يختفي في الأجيال

الجديدة، فتلاشت الأمجاد القديمة، وازدهرت الطماع الدنيوية. ولكي تصل الأمور إلى تلك الخواتيم القاتمة شهد المكان ضروب العنف كافة.

وقعت أحداث روايات فوكنر الكبيرة في مقاطعة «يوكناباتوفا» واستلهمت النزاع بين سلالة «آل سارتورس» وخصومهم «آل سنوبس» وتلك كناية عن الصراع العسكري الذي وقع بين الجنوب والشمال خلال الحرب الأهلية، وما أدّى إليه من تدهور أحوال الجنوب بعد هزيمته. وكما خسر الجنوبيون ذلك النزاع، فقد خسر آل سارتورس نزاعهم مع آل سنوبس الذين يرمزون لأهل الشمال القادمين بعنفهم وأطماعهم. هجس فوكنر بانهزام القيم التقليدية القائمة على الألفة والعِشرة والتكافل أمام الجشع الصناعي الذي أحال الجنوب إلى مستوطنة للاستغلال، وكسب المال، فانحلال الجنوب، وتمزق قيمه الأخلاقية نتج عن مسار تاريخي دفعه التمدّن الرأسمالي الذي فكّك الأواصر التقليدية بالقوة، وقضى على أساليب الإنتاج الزراعي القديمة، وأحلّ محلّها قيم الجشع المادي الذي مثلته الرأسمالية الأمريكية خير تمثيل.

يصحّ اعتبار رواية «سارتورس» المولّد الأصل الذي انبثق عنه معظم روايات فوكنر، وفيها بذر التنافس بين فصيلتين من الشخصيات، فصيلة الأخيار ويمثلها آل سارتورس، وفصيلة الأشرار ويمثلها آل سنوبس، وأصبح هذا التنافس على الجاه والمال محفّزا سرديا لرواياته اللاحقة كلّها تقريبا، فلا يخمد في هذه الرواية إلا ليتّقد أوراه في تلك، وازداد ضراوة بتطور خبراته كاتبا حتى بلغ أوجه في رواياته الأخيرة التي كُرّست أحداثها لهذا الموضوع بأجمعه، وتلك حالة شبه نادرة في تاريخ السرد الحديث حيث تقع معالجة الموضوع ذاته من زوايا متعدّدة في حوالي عشر روايات، وفي كلّ مرة يقوم فوكنر بانتقاء جزء منه، فيجعل منه محورا لرواية، من دون شعور بالتكرار، إنما في سعي لتعميق أسباب الصراع بين أمجاد داثرة وأطماع صاعدة. ولكي يحافظ على شدّة التنافس بين السلالتين، جعل من العنف وسيلة إما للدفاع

عن النفس وإما لإلـحاق ضرر بالطرف الآخر، وتولّد عن ذلك مسار متعرّج للأحداث والشخصيات نتج عنه تحوّل في مصير السلالتين بين سقوط أخلاقي مريع وصعود مالي باهر، فقد تراجعت الأولى، واستسلمت، وأقرّت بهزيمتها بصراع شهدته ثلاثة أجيال متعاقبة، فخلدت للذكريات تستعيد بها أمجاد الـماضي الآفلة، فيما نشطت الثانية، واستبدّت، بل وتفلّتت في ميولها، وبسطت نفوذها في أرجاء يوكناباتوفا، فحازت الثروة باعتبارها الهدف الأسمى الذي كانت تسعى إليه.

ولـم يكتف فوكنر بهذا الاستقطاب السردي الثنائي للصراع، بل دفع بمشاكل الأجيال الثلاثة لكل سلالة فيما بينها، فنجم عنه انحطاط مقام آل سارتورس إلى الدرك الأسفل من الذلّ والـمهانة والـخسران، وارتفاع مقام آل سنوبس إلى رتبة رفيعة الشأن جعلتم نافذين في الاستئثار بالـمال والسلطة، فقد حلّت العلاقات الصناعية بين الأفراد محلّ العلاقات الزراعية، وداوم فوكنر على تغذية هذا الصراع طوال ثلاثين عاما من حياته كاتبا، وتفرّعت معظم رواياته من هذا الأصل الـمرجعي الـمتين، فالأجيال التي ظهرت بعد حقبة الـجد الأعلى سارتورس راحت تستقلّ بذاتها ماديا، ثم انخرطت في صراع فيما بينها، وإلى ذلك شغلها الصراع مع الأجيال الـجديدة من آل سنوبس، ما جعل هذا النزاع موضوعا ممتدّا، وكأنه بلا نهاية، فكل رواية لوحة في ذلك الـمعرض الكبير الذي يمثل صراع السلالتين.

أكّد فوكنر أنه برواية «سارتورس» وضع الأسس الأولى لعالـمه السردي في الـجنوب الأمريكي، وجعل تدهور مجتمعه موضوعا له، فهي السفر التمهيدي لأعماله؛ لأنها حدّدت الإطار العام لها، وبها قدّم الأسرتين العظيمتين اللتين تظهران بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في حلقة رواياته كلها، أسرتي سارتورس وسنوبس. وفيها رسم فوكنر ملامح مدينة جيفرسون التي هي مركز رواياته في تلك الـمقاطعة الـمتخيّلة[45]. لـم ينكر فوكنر ذلك بل أقرّ به متفاخرا كمن يؤرشف لأحداث عرفها، واعتزّ بها، وتركت أثرا بالغا في

نفسه ما جعله يربط مصيره بها «اكتشفت أنّ مسقط رأسي يستحقّ الكتابة، وأنّني لن أستطيع طيلة حياتي أن أنتهي من الكتابة عنه، وأنني من التسامي باليقيني إلى ما هو غير مؤكّد أستطيع أن أشغل بحرية تامة كل موهبة في داخلي إلى الدرجة القصوى. لقد انفتح أمامي منجم ذهب مدفون في الذين حولي، ولذا ابتكرت كونا كاملا من صنعي»[46]. قصد بالـمنجم ذلك الكنز من الأحداث التي لها صلة بأقاربه ومعارفه، وبتبادل الـمواقع بين الـمنتصرين والـمهزمين، وقد استلهم رحيقها في رواياته.

شرع فوكنر برواية «سارتورس» في رسم ملامح مقاطعة «يوكناباتوفا»، ومضى يؤثثها بالأحداث والشخصيات، ويقترض من ذاكرته ما يناسب شروط الـمكان الافتراضي، فشخصياته مزروعة في قلب النظام الأخلاقي للجنوب الأمريكي، وفيه تشكّلت تصوّراتها عن نفسها وعن العالـم، ولـم يراودها فضول لاستبداله بنظام آخر، فعلى الرغم مما اتصف به آل سارتورس من وقار وتقدير، فقد تزعزعت مكانتهم، وتلاشى تأثيرهم، فيما علا مقام آل سنوبس على الرغم من تورطهم بالعنف والـجشع، والاحتيال، وبإزاء تآكل قيم السلالة الأولى لاذ كبارها باجترار الذكريات القديمة، والإدمان على الـخمر، فجعلوا من ماضيهم مثلا أعلى لـحاضرهم، فيما نشط أفراد السلالة الثانية في العمل، وكسب الـمال، واستغلال فرص الثراء. وضعت القناعة والاكتفاء والرضى بإزاء الـجشع والنهم والشره، فانشطرت القيم بين جماعة تصون تركة الـماضي، وجماعة تعبث بها من دون رادع.

استوحى فوكنر شخصية العقيد «سارتورس» من شخصية جدّه العقيد «فوكنر» الذي كان ذا صيت شائع في حوض الـمسيسبّي، واشترك في جيش الـجنوب خلال الـحرب الأهلية، ولعب دورا مهما فيها، وأمسى ثريا بعدها بملكية أرض واسعة، وأعمال درّت عليه أرباحا كبيرة، فانتخب في الـمجلس التشريعي لولاية الـمسيسبّي، وإلى جانب ذلك كان كاتبا، وقد خلّف رواية بعنوان «زهرة ممفيس البيضاء» ورواية تاريخية، وكتاب أسفار، وفي مقتبل عمره

قتل رجلين في خلافات عابرة غير أنه لقى حتفه قتلا بخصام شخصي، وهو في قمة مجده، فانحدرت مكانة أسرته، وهاجرت إلى «أكسفورد» في الولاية نفسها، وهي المدينة التي ولد فيها، وعاش، وليم فوكنر الحفيد، وقد ألهمته شخصية جدّه صورة شخصية سارتورس، إذ تشبّع بأسطورة الجدّ التي كانت محلّ احتفاء العائلة خلال طفولته وشبابه، فجعلها رمزا للكرامة المهدورة في مجتمع أدار ظهره لأمجاد الماضي.

توسّطت رواية «سارتورس» مرحلة أولى بدأها فوكنر بروايتين، هما «راتب جندي» و«البعوض»، ومرحلة ثانية بدأها بـ«الصخب والعنف» و«بينما أرقد محتضرة»، ومضى بها إلى النهاية، لكنّه فتح بها الأفق أمام موضوعه الأثير الذي تعاقبت أجياله، وتعقّدت نزاعاته، واختلطت ذكريات الماضي بأحداث الحاضر، وبذلك رسم مشهدا عريضا لأفول مجتمع قديم توهّم أنه المجتمع المثالي، وظهور مجتمع حديث فيه كل مساوئ الاستغلال والخداع، وبالغ في رسم الانقسام بين حقبتين تاريخيتين، وحرص على إبراز التباين بين نظامين متعارضين من القيم الاجتماعية والدينية، فشخصياته الكبرى عاشت وهم المجد بكلّ معانيه، ما دفع «سارتر» إلى وصف رواية «سارتورس» بأنها «ينبوع من الوهم»[47].

ثم طوّر فوكنر في رواية «الصخب والعنف» ما بدأ به في «سارتورس» فشرع في كتابة تاريخ سردي عنيف للجنوب. وعلى الرغم من أن زمن السرد في الرواية لا يستغرق غير أيام أربعة، تتناوب الشخصيات فيها الإفضاء بخواطرها في الأيام الثلاثة الأولى من الأسبوع الثاني من شهر أبريل في عام 1928م ما عدا انصراف إحداها للحديث عمّا وقع لها في ثاني يوم من يونيو من عام 1910م، وتتشكّل الأحداث من تقاطع رؤى الأخوة الثلاثة: بنجي، وكونتن، وجاسن، في عائلة كومبسن التي هي فرع من آل سارتورس، وجرى التركيز فيها على الانحدار الذي طرأ على حياة تلك العائلة الجنوبية، ومنها الجنون الملازم لبنجي الذي توقّف نموّه عند مرحلة معينة من طفولته،

والآثام التي سقطت فيها الأخت كاندس؛ فانتهت عاهرة، والجشع الذي ميّز جاسن ما دفعه إلى إلحاق ضرر بأخوته، والموت غرقا للأخ الآخر كونتن، وعلى الرغم من تفرّد كل شخصية بتقديم رؤيتها للأحداث التي شهدتها، فقد رسم مجموع الرؤى عالما آيلا للانهيار. واستخدم فوكنر أسلوب تيار الوعي حيث لا يقع وصف مباشر للأحداث، بل تْعرض من خلال وعي الشخصيات بها.

وقد أصاب «جبرا إبراهيم جبرا» مترجم الرواية إلى اللغة العربية فيما أجمله حول شجرة الأحداث التي زرعها فوكنر، بقوله إنه «خلق أسطورة بعيدة الأصول، منتشرة الفروع، تضيف إليها كلّ رواية يكتبها تفصيلا جديدا واتساعا جديدا. وكان رائده في إيجاد هذه الأسطورة الخلّاقة أن يصوّر ما يدعوه الأمريكيون «الجنوب»، وهو يتألّف من الولايات التي انتعشت على زراعة القطن، واستخدمت الزنوج رقيقا إلى أن اندلعت نيران الحرب الأهلية بين الشمال والجنوب، فخسر الجنوب الحرب، وأُلغي الرق، وغزا الشمال الجنوب بوسائل شتّى، وتغيرت معالم الحياة فيه. وهذا التغيير، بما فيه من انحطاط أو سموّ، من شهامة أو حقارة، وبما سبقه وتلاه من جرائم وصراع وهتك عرض، هو موضوع فوكنر. وهو يرى في قصة الجنوب مُصغّرا لما حلّ بالعالم من فوضى خلقية وانحلال اجتماعي، ويرى في ذلك مأساة كونية»[48].

تشظّت عائلة «كومبسن» في رواية «الصخب والعنف»، وتقطّعت أواصرها، بفعل مؤثرات عصفت بها، منها: انحدار مكانتها الرفيعة في الجنوب، والتحلّل الذي طالها بفعل الإدمان على الشرب، فانتهت تلك الأسرة العريقة المنحدرة عن سارتورس إلى جيل من الأخوة المسكونين بشعور من العار تجاه أختهم، وتكشّفت براعة فوكنر في الولوج إلى عالم كل شخصية من شخصيات الرواية، وتركها تكشف عن خواطرها، وانفعالاتها، وميولها النفسية، فارتسمت صورة لأحوال تلك العائلة وقد أفَلَتْ أمجادها إلى

حال من الـمعاناة، والشكوك، والتخلّف العقلي، والـميول الذهانية الانتحارية، وفقدان قدرة التواصل مع الآخرين[49]. ولعلّ أهم ما يلفت الانتباه الصور السرابية للعالـم الداخلي للشخصيات التي كشفت عن منظورات مختلفة للـمجتمع السردي الذي تعيش فيه: منظور «بنجي»، ومنظور «كوينتن»، ومنظور «جاسون»، لكنّ قصور الـمنظورات الذاتية في شمول العالـم السردي الواسع للرواية استدعى اقحام رؤية الراوي للعالـم؛ لأنه ما من منظور استوفى الشأن الـخاص بتدهور تلك العائلة، وقد تجلّى ذلك في كيفية كتابة فوكنر للرواية حيث صرّح بالآتي: كتبت الـجزء الـخاص ببنجي أول الأمر، ولـم أجده جيدا بما يكفي؛ لذا كتبت الـجزء الـخاص بكوينتن، ولـم يكن هو الآخر ينطوي على ما يكفي من الـجودة، فجعلت جاسون يتكفّل بالأمر، غير أنه لـم يكن هو الآخر جيدا بما يكفي، وأخيرا جعلت فوكنر ينهض بالـمهمة، وحتى هذا لـم ينجز الـمهمة كما ينبغي[50].

تبدو روايات فوكنر وكأنها تريد تأخير الاعتراف بحدث جلل وقع في الـمجتمع الأمريكي بعد الـحرب الأهلية، تأخيره بتشتيت أحداثه، وعدم اعتراف الشخصيات بما لـحق بها من خسران، وإذلال، فلا تحرص على استعادة الأحداث الـماضية فهي ومضات مختلطة في تلك الشخصيات، فيصعب حبكها إلا في ضوء كونها لوحات سردية في مشهد كبير تؤرشفه روايات فوكنر، فقد تسهم رواية بعينها في بناء ذلك العالـم الافتراضي الـمشحون بالعنف، لكنها لا تفهم إلا في ضوء السياق الشامل للـموضوع العام لرواياته كلها، وهي كالـمرايا التي تتمرأى فيها الأحداث بأشكال متعدّدة حسب زوايا النظر، وحسب موقع كل شخصية في ذلك الـمشهد الكبير.

وتصلح رواية «بينما أرقد محتضرة»[51] لرسم ملامح فكرة الـموت البطئ للشخصية الـمتأسّية على ماضيها الـمشبع بذكريات موروثة، فتكافح لاستعادة نُبذ من وقائع حياتها، وهي على سرير الـموت في رغبة مضمرة لكبح ذلك الـمصير؛ إذ تستعيد الأم «آدي بندرن» حياتها، وهي تحتضر،

بشرط أن يدفن جثمانها في مقبرة أهلها في «جيفرسون»، وليس في الـمكان الذي تعيش فيه، وهو الـمآل الذي تنتهي إليه معظم شخصيات فوكنر، ولا بد من نقلها بعربة إلى تلك الـمدينة لتوارى الثرى بجوار ذويها، فلا تتحقّق رغبتها؛ لأن اثنين من أولادها- خلال احتضارها- يكلّفان بنقل بضاعة إلى إحدى القرى الـمجاورة، وبسبب الأوحال تنزلق العربة عن طريقها، وتنقلب، فيما تلفظ الأم أنفاسها من غير وداع ولديها، فيتعثّر نقل جثمانها إلى مقبرتها النائية، ثم تتدخّل الطبيعة في تأخير ذلك حينما تنسكب الأمطار مدرارة خلال ذلك الأسبوع، فتفيض الطرقات بالـماء، وتنقطع السبل، فلا يتمكّن الأبناء من إيصال جثمان الأم إلى مثواه الأخير إلا بعد مرور نحو عشرة أيام في ترحال صعب.

تشكّلت الـحبكة السـردية للرواية حـول دفن الأم، ومـا رافق ذلـك من مـشاق على خلفيـة معـتـمـة من أحـوال الـمجـتـمع الزراعي في الـجنوب الأمريكي، وهو يكافح من أجل لقمة الـخبز، ما ترك أثرا في تفسّخ قيـمه الـموروثة، وقد أتاح فوكنر لكل شخصية أن تستعيد تجاربها في إطار الـحدث الـمركزي، وبخاصة الأم خلال مغالبتها سكرات الـموت، فكشفت عن رؤية ضيقة، وتحيّز صريح ضدّ زوجها، وبعض أبنائها، وعلى عادته ابتكر فوكنر شخصيات مركّبة يتقاسمها الـجشع أو العنف أو التدين أو التفاني أو البراءة أو الشعور بالغبن، فتتولّى الإفضاء بخواطرها عن الأحداث التي تنتظم حول مصير الأم.

8. سيرورة العنف الكوني

من الصحيح أنّ فوكنر وضع أسس عالـم العنف في «سارتورس» و«بينما أرقد محتضرة» و «الصخب والعنف» و«ضوء في آب» لكنّه أحاط بأمره في ثلاثيته الكبيرة التي استغرقته العقدين الأخيرين من حياته، وهي «القرية» و«الـمدينة» و«البيت»، وفيها اكتملت ملامح عالـم «يوكناباتوفا»، وارتسم

المصير الأخير لسلالة آل سارتورس، وهي تكافح ذبولا قيميا حاولت الحفاظ عليه بالعنف قبل وهن قواها، أما سلالة آل سنوبس فقد جنت ثمار الصراع، وجعلت منه نفوذا وثروة، ومع ذلك، اختلط مسار السلالتين بالمجد الأسطوري للأولى في مجتمع غادر ماضيه بصعاب جمّة؛ لأن له صلة بالذكريات الجماعية التي تروى بحكايات متناسلة، والمجد المالي للثانية التي تراه متحققا بالثروة والعنف، ولهذه السيرورة من النمو الاجتماعي العنيف داخل عالم افتراضي ما يناظرها عند محفوظ الذي مهّد له في الحارة باعتبارها مكانا لأحداث رواياته في «القاهرة الجديدة» و«زقاق المدق» و«خان الخليلي» ثم اكتملت ملامحها في «الثلاثية»، واستقامت، بعد ذلك، مسرحا رمزيا شاملا للعنف في «أولاد حارتنا»، و«ملحمة الحرافيش»، وفيها ارتسمت ملامح الكون الأخلاقي على خلفية من رؤية مأساوية للعالم يقوم على العنف وسيلة للحفاظ عليه. وهو عالم ينازع للبقاء بإزاء تغيّر يهز أركانه، فتلوذ شخصياته بالمأثور الأخلاقي الأبوي لمقاومة ذلك، فيبسط ذلك المأثور سلطته بالقوة في نظام العلاقات الاجتماعية، ويصبح عُرفا عاما؛ لأنه استوطن الخيال والتاريخ.

لم يؤرّخ محفوظ لماضي الحارة المصرية، وعزف عن الغوص في أحداث التاريخ الرسمي، إنما استكنه نظاما اجتماعيا له صلة بالإيقاع التقليدي لمجتمع يرى في تحوّلات الحداثة تفريطا في قيم عزيزة عليه، هي القيم الأبوية، فحينما تفكّكت أواصر النظام الأخلاقي لعائلة «أحمد عبد الجواد» في الثلاثية، انبثقت الأيديولوجيات العنيفة، وانخرطت الأجيال الجديدة بالوظائف الحكومية، وانفرط عقد الذكور، واضمحلت سطوتهم الموروثة على خلفية من الحضور الاستعماري الإنجليزي في مصر. وعلى الرغم من قوة الأعراف، فقد نُزعت الهيبة عن السلالة، وخُدش نظامها الأخلاقي ببعض مظاهر التعهّر، والشذوذ، والانحراف، ونمت الشكوك الدينية، وازدهرت التناقضات الأيديولوجية، وعظمت الخلافات بين الأجيال

الـجـديدة من السـلالة، فـاهتـزّت ركـائز العـالـم الذي بدا- في أول الأمـر- مستوفيا لشروط الـحياة الآمنة في الـحارة، لـما توفّر فيه من استقرار وعدل، لكنه ما عاد جديرا بثقة الأجيال الـجديدة كما كـانت الـحال مع القديمة، فراحت تتطلّع لعالـم جديد يستوعب آمالها، ويلبّي حاجاتها، فأصبحت القيم التقليدية موضوع ارتياب في كفاءتها، ولكنها ما زالت متمكّنة في الـمجال العام.

كلـما جرى تحوّل في نظام القيم سقط الأفراد في أفعال خاطئة لا يقع قبولها باعتبارها مآثر بل نزوات؛ لأن الكون الأخلاقي جهّز الشخصيات برؤاها للعالـم، وكفاها مشقّة الكفاح الفردي، حينما أدرجها في قطيع لا تتمايز فيه عن بعضـها، بل تتناسخ بهويات متـماثلة، وما أن تشقّ عصا الطاعة، بقيم فردية إلا وتتـهاوى في جملة من الأخطاء التي توجب عقـابا أخـلاقيـا أقلّه وصمها بالـمروق، والسقوط في الضلالة، فتفقد شرعية انتمائها إلى السلالة، وتُبعد كأنها نتوء ينبغي استئصاله، وينتهي الأمر بازدواج في السلوك والأفكار والـمعتقدات، أي حمل الشخصيات لـموقفين متناقضين لا يمكن التسوية فيما بينهما، ومع ذلك فهما متعايشان داخل الشخصية الواحدة التي تنشقّ على نفسها، فتقترف الآثام من دون شعور بالـخطأ، فقد استوى فيها الشيء ونقيضه، فهي تريد استرضاء النظام الأخلاقي من طرف، وتريد التعبير عن فرديتها من طرف آخر، فتجهر بفعل في مكان، وتتستّر عليه في مكان آخر، ومثال ذلك رأس السلالة «أحمد عبد الـجواد»، وتعاظم في سلالته من بعد، وتمثّل في الانقسام الأيديولوجي الذي مزّق شمل السلالة، فما أن يمعن الأفراد في رغباتهم حتى ينشب الـخلاف، ويقع الانهيار. لا يعترف النظام الأخلاقي بالأفراد فيسعى إلى جعلهم أنماطا متـماثلة، ولـما كـانوا عاجزين عن تغيير أعرافه يشتقّون لهم طرقا خفيّة للتعبير عن أهوائهم، ورغباتهم، وأفكارهم، وهو ما انتهت إليه سلالة أحمد عبد الـجواد. يحتال الأفراد على النظام الأخلاقي ولكنهم غير قادرين على تغييره.

لـم يكتف محفوظ بخلع هذا النظام على أحداث الثلاثية بما قامت به من تمثيل لأحوال مجتمع الـحارة الـمصرية في النصف الأول من القرن العشرين، بل مـدّ سلطانه إلى عالـم «أولاد حارتنا» و«ملـحمة الـحرافيش» اللتين دفع بشخصياتهما الكبرى الى الارتقاء الى درجة النماذج الـحاملة لذلك النظام القيمي الـمُحكم، والدفاع عنه بالقوة، وصونه بالعنف، حتى ظهر أن الـخروج عليه خروج على طاعة الله في الأولى، وتمرّد على استقامة السلالة في الثانية. ولا يكاد يستقيم الـمجتمع الأبوي إلا على قاعدة من العنف، وهو عنف يستمد مشروعيته من ادّعائه الـحفاظ على تماسك الـجماعة، والقول بأنه الصائن لوحدتها، وله تجلّيات في الأنظمة الأبوية التي يكوّن الاستبداد جوهرها الـحقيقي، والـمثال الـمناسب في هذا السياق هو رواية «ملـحمة الـحرافيش» حيث يُرغِم الفتوّات خصومهم على الطاعة بالعنف الـجسدي الذي تكون الأسلحة البيضاء، والقوة البدنية، وسيلته الأولى، وقد خضع الـمصير الدوري لفتوات سلالة «الناجي» في رواية محفوظ لثنائية العنف والطاعة، فكلـما فتر العنف تفكّكت الأواصر الـجامعة لأهل الـحارة، وتوارى ذكر السلالة التي غلب على أقطابها فرض القيم بالقوة التي تديم الهيبة لهم، فلا تستقيم الـحياة السوية في الـحارة بالـحرية التي تنتهي بالفوضى، إنما بالاستبداد الذي يفرض هيبة سلالة الناجي، لا بالاختيار السلس لوريث صالـح، بل انتزاع الـحكم بالشوكة.

من الصحيح أن بعض أفراد السلالة في «ملـحمة الـحرافيش» تحلّلوا من الأعراف الشائعة، وأهملوا القوة، لكنهم ذاقوا الهوان، فالعنف سلـمّ الـمجد والهيبة. وكان العنف، بتجلياته الواقعية والرمزية، أي العنف الذي يمارس ضد الأبدان، والآخر الذي يسلّط على الأذهان، هو الركيزة الأساسية للبنية الأبوية في الرواية، فما أن ينخرم مبدأ القوة، لشيخوخة أو عجز، حتى تتفكّك السلالة، وتتخرّم سطوتها، ويعجز «الفتوّة» عن أداء واجباته، فينفرط عقد الـجماعة التابعة له، وبذلك ينحطّ مقامه، ويتعرّض للإذلال، إلى أن يظهر

«فتوّة» جديد من السلالة نفسها، يحوز الزعامة بالقوة، وعلى هذا المنوال المتعاقب كانت سلالة الناجي تعيد تأهيل نفسها في وراثة الزعامة جيلا بعد جيل.

وكان محفوظ قد رسّخ مفهوم الجدّ الأعلى للسلالة التي تتداول على حكم الحارة، بالجبلاوي الكبير في «أولاد حارتنا»، ومضى به بشخصية عاشور الناجي في «ملحمة الحرافيش». ولا تخفى الأصول الغامضة لأسلاف السلالتين: سلالة الجبلاوي وسلالة الناجي، فقد تحدّرا من أصول مجهولة، وفرضا سطوتهما على الحارتين بالعنف الذي خنع الناس له، واستكانوا لعدم وجود جهة تتولّى تنظيم شؤون حياتهم، وتتولّى حمايتهم، فحكم الفرد القوي بديل للقانون، وأعراف القوة أشدّ فتكا من أية أعراف أخرى.

لعل العنف يكون وسيلة لخلع التبجيل، والتشريف، والتقديس على الشخصية في الروايتين، فقد حاز الجبلاوي قداسته بالعنف؛ لأن «قوته وجبروته وغموضه وهيبته، أضفت عليه سحرا أخّاذا، فقبع متجبّرا في «البيت الكبير»، ونظر من عل إلى ذرّيّته المتصارعة حول شؤون الحياة بجوار بيته الكبير، من أجل أن تحظى برضاه، أو تمارس السلطة باسمه»[52]. فهو «الطاغية المتواري خلف أسوار بيته»[53]. وعلى غراره ارتقى عاشور الناجي سلّم الإجلال والتعظيم، بعد أن استولى على «دار البنان» بالقوة، فانعقدت له زعامة الحارة، فسما بمكانته، وحظي بمنزلة الأولياء، واستقام أمره «رجلا مقدّسا[54]، فقد رسّخ الناجي مفهوم السلف الصالح الذي يُقتدى بأخلاقه، وصار صلاحه معيارا لذريته، فهو الأب المؤسس للعنف في الحارة التي يمكن تأويلها على أنها أرض مصر، ومن نبعه نهلت ذريته رفعة المقام، وقد حامت عن مقامها بالقوة، فلم تتشاور، ولم تسمع رأيا، إنما ينتزع الخلف من السلف مكانته بالعنف، فتاريخ السلالات السردية والتاريخية في صعود وهبوط، فلا تحكم إلا بالمداولة التي غالبا ما تقوم على الغلبة.

أدى العنف إلى ظهور العُصبة المتماسكة التي تصون نفسها بممارسة القوة الغاشمة ضدّ غيرها، وقد أظهرت سلالة الناجي صمودا بوجه العاديات، لأنّها منغلقة على نفسها في المراحل الأولى من تاريخها، وممتثلة لشروط الأبويّة القائمة على السيطرة المطلقة على الحارة، كالتحصّن من الغرباء، والعزوف عنهم، والحيلولة دون تأثيرهم في ولائها المطلق للأب الكبير عاشور الناجي، فتمضي متمتّعة بهناءة القوّة والسيطرة، ولكن في الجيل السابع، جيل «عزيز قره الناجي» انحسر وجود ذكور صالحين لهم القدرة على تولّي أمور السلالة والفَتْوَنَة»، فبدأت السلالة المجيدة بالتفكّك حينما وقع في الجيل الثامن تغيّر هائل في تاريخها، على يد «جلال عبد ربه الفرّان»، وهو العقيم الباحث عن الخلود، والمستغرق باللذات. لاح الانهيار في بنية السلالة، فكلّ الشخصيّات الكبرى- بعد ذلك- وصولا إلى الجيل الثالث عشر عانت عيوبا أخلاقيّة، وعوزا في الاستقامة، فقد مُحقت الفحولة الصلبة، وشاع الاضطراب في العالم التخيّليّ، وأصبح من غير الممكن وقف التدهور، وذاع الغدر، وعُرف الشذوذ، وقتال الأخوة، وسِفاح المحارم، وفشا الفساد، والإفراط في الملذّات، وتجارة الجنس والمخدّرات، وبتواصل الأحداث ارتسمت صورة قاتمة للعالم السرديّ الذي ما برحت تتوالد فيه المآسي، والخيانات، والقتل، إلى أن ظهر عاشور الأخير، فختم الرواية برفض الزواج، مؤكدا أنّه لن يهدم بيديه ما شُيّد من بناء شامخ[55].

كانت «موسوعة السرد العربي» قد انتهت في سياق تحليل مدوّنة نجيب محفوظ إلى إقرار النتيجة الآتية: «ملحمة الحرافيش هي حكاية ثلاثة عشر جيلا متعاقبا من سلالة «الناجي»، بداية بعاشور الأوّل وانتهاء بعاشور الأخير، أجيال مسكونة بنوازع متناقضة، وهي منقسمة بين العدالة والطمع، والتقوى والفحش، والعفاف والعربدة، والقوّة والضعف، والعالم التخيّليّ للملحمة مشبع بالشهوة والتقوى، وبحبّ السيطرة والقوّة. ومن عمق الخمول العامّ لمجتمع هلاميّ شبه ساكن، ينبثق أبطال شعبيّون يقيمون مجدهم على القوّة،

ثمّ ينتهون نهايات متناقضة، بعضهم يستغرقه العدل كعاشور الأوّل وعاشور الأخير، وبعضهم تستغرقه اللذّة والخمر مثل جلال الفرّان، وبينهم نماذج تحوم في آفاقها الشكوك الكبرى، والبحث عن الخلود، كجلال ابن عبده الفرّان الذي يتّصل بآل الناجي عن طريق أمّه زهيرة الناجي، والشذوذ الجنسيّ كوحيد سماحة الناجي، والتورّط في قتل الآباء كشمس الدين جلال الناجي، وقتل الأخوة كرمّانة سماحة الناجي، والحقد الأعمى بين سماحة وفتح الباب ولدي شمس الدين الناجي، وبعضهم ينحدر عن علاقات محرّمة كجلال جلال الناجي، وتجارة المخدّرات والجنس، كفائز ربيع الناجي. لكنّ هاجس البحث عن السلطة والمال حاضر في «الملحمة» منذ حكايتها الأولى إلى حكايتها العاشرة، ويحوز الجميع أدوارهم الإيجابيّة والسلبيّة، إمّا لامتثالهم للقيم الأبويّة أو لخروجهم عليها، فهي المحدّد الثقافيّ لأدوار الشخصيّات الفاعلة في مجتمع الرواية»[56].

9. السرد والعنف الأهلي

ما اقتصر الأمر على فوكنر ومحفوظ؛ فالعالم الأخلاقي الذي اقترحه السرد استوعب كثيرا من القضايا الكبرى التي وقع تمثيلها على خلفية من العنف الصريح الذي يتنامى بتنامي الصراع بين الجماعات والأفراد، فقد جعل «نور الدين فرح» من هضبة «أوغادين» الصومالية المحاذية لأثيوبيا، مسرحا خياليا لثلاثيته «دماء في الشمس» ورمى فيها الأحداث والشخصيات باعتبارها العالم المرجعي للعالم الافتراضي. وجعل من النزاعات الأهلية فيها مؤثرا فاعلا في حركة الشخصيات، وقيمها التقليدية، فقاعدة الثلاثية كانت النزاع الدموي بين الصومال وأثيوبيا حول إقليم أوغادين، وهو مسقط رأس المؤلّف. ولم تبخل الرواية في نظم الأحداث الاجتماعية والسياسية والعسكرية في إطار حكاية مسترسلة بطبقات سردية متداخلة هدفت إلى إثارة موضوع الهوية القومية لأوغادين. وقد ترك النزاع حول الإقليم أثره في

أحوال الشخصيات، وتقرير مصائرها، وبخاصة ما له صلة بالدين، والـجنس، والـمرأة، والهوية، وغزارة الهـمم في خوض حروب طويلة أحالت مجـتمع الهضبة رميما.

وغاية «نور الدين فرح» من ذلك الـمزيج الـمتنوع الـموارد للـمادة السردية هو إثارة موضوع الهوية الصومالية لأوغادين، والدفاع عن أهلها باعتبارهم جماعة متماسكة غير أن للـحرب نواميسها؛ ففيما كانت الشخصيات تتعايش في إقليم واحد ضربت الـحروب القبلية، والتدخلات الاستعمارية، ضربتها في تقطيع الأواصر الاجتماعية في أوغادين، وأُجبرت الشخصيات على إعادة تعريف نفسها في ضوء انقسامات سياسية لـم تكن لها قيمة في الأجيال السابقة، فحلّت الكراهية محل الألفة، وقد اجتمعت هذه الشذرات الـمتناثرة من الأفكار والقضايا والهموم حول شخصيات تتفاخر بهويتها القومية الصومالية الإفريقية، فلا ترى سواها هوية جديرة بالاعتبار في القرن الإفريقي.

عبّر «نور الدين فرح» عن فحوى العنف الذي عصف ببلاده بالسرد، فقال أريد أن «أحيي بلادي بالكتابة عنها»[57]. ولا ينبغي فهم كلامه على نحو يقصد منه أنه يبعث من القبر بلادا ميتة، فقصده الاستعانة بالكتابة لوضع أحداث مهمة في بلاده تحت الشمس في ضوء الإهمال الذي لـحق بالـحروب الأهلية في الصومال، وفكرة إحياء بلاد مُهملة بالسرد تساوي اصطناع عالـم افتراضي مجاور لها يرمي الكاتب فيه بشذرات من الأحداث التاريخية الكبرى، فالشخصية الـمركزية في الرواية، واسمه «عسكر» يشقّ طريقه يتيم الأبوين، فقد هلك أبوه في الـحرب بين الصومال وأثيوبيا قبل ولادته، فيما توفيت أمه إبان التمخّض به، فكان أن التقطته سيدة فاضلة، وآوته في بيتها بعد أن فقد أي معين له في الـحياة، وحينما شبّ اكتشف هويته الـممزقة في بلاد تعصف بها الـحرب الأهلية، وانتهى به الـمطاف في بيت خاله في «مقاديشو»، ولكي يرسّخ له هويته الـجديدة رمى نفسه في تيار

العمل السياسي، فتقرّر مسار حياته في إطار الصراع الاجتماعي بدعاوى وطنية.

ولـم يصرف نور الدين فرح النظر عمّا أحاق ببلاده من كوراث بسبب الـحروب الأهلية، فالشخصيات الطامعة بهوية جامعة أمست نهبا لهويات متعدّدة، وقد وقف على الهوية القائمة على أواصر الدم الذي يتّخذ لديه دلالة الاستمرار في الـحياة القبلية. ولا يبدو البحث عن هوية جامعة مهمّا بذاته بل بما يتأدّى عنه؛ فالـمفهوم الذي وجد نفسه مُنتجا للعنف ألـحق ضررا بالنساء اللواتي تعرّضن للـمهانة، وبالأفراد الذين تقاسمتهم الأهواء، وبالأخلاق التي تردّت فما عادت تدرأ الشرّ، والعنف، والانقسام الاجتماعي، وقد لـحق الأذى بشخصيات الثلاثية، فالنساء أمسين موضوعا للاغتصاب، وخيّم القلق على الأفراد تعبيرا عن هويات مزعزعة في مجتمع تكاثر انقسامه بدعاوى الهويات العرقية والدينية والثقافية. وتوّج الكاتب بحثه السردي في استكشاف التمزّق الاجتماعي جرّاء هوس البحث عن الأصول القبلية القائمة على قرابة الدم، فكلـما أمعنت الـجماعة فى الانكفاء على هوية ضيقة تأدّى عن ذلك تفكيك الهوية الـجامعة، فيندلع النزاع بسبب أوهام الهوية، وقد غذّى فرح روايته بالأساطير الإفريقية، وفيها ضروب من القتل، والتطرف، والفقر، والهجرة، والتشتت، والاغتصاب، ونزوع الأفراد إلى البحث عن أصولهم، وصولا إلى الفوضى الشاملة.

اتّخذ موضوع الهوية أبعادا ثلاثة في رواية نور الدين فرح: البعد الشخصي، والعائلي، والقومي، في الأول ظهر «عسكر» منشغلا بالتفكير الدائم في هويته الـملتبسة، وفي الثاني وجد نفسه في رعاية امرأة أثيوبية تدعى «مسرا» فرعته طفلا بعد موت أمه الصومالية في أثناء ولادته إثر فقدان زوجها في الـحرب مع أثيوبيا حول إقليم «أوغادين»، وبدمج هذين البعدين، ظهر البعد القومي في تنازع شقّ هوية عسكر، فقد ولد بدماء صومالية لكنه رضع حليبا أثيوبيا، وتفاقم الأمر حينما اتُهمت مرضعته بالـخيانة لصالح

أثيوبيا، ما جعله يفكّر بقتلها حينما أصبح شابا، لكنه لـم يغفل رعايتها الأمومية له، وتعلّقه بها طفلا، فقد سكنت داخل نفسه، واستحال عليه خلع تأثيرها النفسي عنه. وعلى هذا الـمنوال من العلاقات الشائكة اتخذ البعد القومي شكله بانشغال عسكر بالـحديث عن الأمة الصومالية التي مزقها الاستعمار إلى دول عدّة، فجدّ في إثبات أنّ الصوماليين هم الأمة الوحيدة في القرن الأفريقي، فيما سائر الدول ملفّقة من قبائل متناحرة لا تشكّل أمة بأية حال من الأحوال، بما في ذلك أثيوبيا[58].

وقد وجدت شيئا كثيرا مما مرّ ذكره في ثلاثية الكاتب الـجزائري محمد ديب، وهي «الدار الكبيرة»، و«الـحريق»، و«النول» التي صدرت في منتصف القرن العشرين، وفيها صور الـمؤلّف الأحوال العامة في غرب الـجزائر في ظل الاستعمار الفرنسي، وما ترتّب عليه من تمزيق اجتماعي وأسري. ولـم يغب اهتمام الـمؤلّف بالـجانب الأخلاقي الذي بسط ظلاله على الأحداث والشخصيات، فقد توسّع في وصف الأماكن من الأرياف إلى الـمدن، ومن الزراعة إلى الصناعة، وتقصّى بوادر مقاومة الاستعمار الفرنسي، ودوره في تهشيم الأواصر الـجامعة للـمجتمع الـجزائري؛ وبذلك لـم يلفّق قصة لا جذور لها في الواقع، إنما قدّم تمثيلا لأحوال مجتمع تردّت أحواله بفعل التجربة الاستعمارية، فهو يغمس ريشته «في الدم والعرق والعذاب والـجنون والـحكمة والتمرّد والـمرض والتناقض والثورة، فيخرج منها ألوانا يصبغ بها لوحته»[59].

شكّل الـجوع الذي خيم على مجتمع ثلاثية ديب حافزا للتذمّر من الاستعمار، فشخصيات الرواية تبحث عن الـخبز تدرأ به جوعا لا يكاد يشبع بسبب شحّة موارد الغذاء الذي يقع الانتفاع به من طرف الفرنسيين، وعلى امتداد أجزاء الثلاثية يظلّ التفكير بالـخبز حاضرا، وتلك كناية عن حرمان مجتمع يكدح ليل نهار ليديم حياته، فيتعرّض للأذى حينما يفكّر في تحسين أحوال معيشته. من الصحيح أن الثلاثية عالـجت أحوال مجتمع غرب

الجزائر في «تلمسان» وما حولها من أرياف في نهاية ثلاثينيات القرن العشرين وأول أربعينياته حيث الحرب العالمية الثانية، غير أنها وضعت تحت النظر أحوال مجتمع الجزائر الذي خضع للاستعمار منذ أكثر من قرن من الزمان في وقت أحداث الرواية. لم تشغل الثلاثية بوقائع التاريخ، بل بالأحاسيس العامة لمجتمع تردّت أحواله بالقوة الغاشمة التي مورست عليه، فلحق به الأذى، ما أجبره على التعبير عن غضبه بالاستياء مما كانت عليه أحواله.

ولم تتأخر رواية» الدون الهادئ» في الالتحاق بالصروح السردية العظيمة، فبمجلداتها الأربعة التي استغرق تأليفها نحوا من خمس عشرة سنة، غاص «شولوخوف» في أعماق مجتمع شبه مجهول للعالم، هو مجتمع «القوازق» الذي يعيش على ضفتي نهر «الدون» فأجرى تناظرا بين مسار الأحداث وجريان الماء في ذلك النهر، وقد أخذت «الدون الهادئ» بالبناء التقليدي، وجعلت الأحداث تدور حول مصير عائلة عصفت بها أحداث كبيرة، وانتهت إلى صراع دموي، وفيها تحدّر «غريغوري» من عائلة اختلطت فيها الدماء القوزاقية من جدّه «ميليخوف» وبالدماء التركية من جدّته التي سباها في الحرب، وهي «امرأة صغيرة متلفّعة بشال من رأسها حتى قدمها، وتغطّي وجهها على الدوام، ونادرا ما تكشف عن عينيها الوحشيتين الحزينتين. وكان الشال الحريري يحمل عطورا غريبة فواحة، وطرائزه الملونة بألوان قوس قزح تثير حسد القوزاقيات»[60].

عاش الجد منعزلا على ضفة الدون، ولم يقبل مجتمع القوزاق بالزوجة الغربية، وسرعان ما أُشيع أنها ساحرة، ومشعوذة، فعُزيت لها المصائب التي حلّت بالقرية، واعتدي عليها كونها مصدرا للضرر الذي لحق بأهل المنطقة، ونتج عن ذلك وفاة الأم، ولكن أمكن إنقاذ الجنين قبل موتها، فعاش برعاية جدّته، ومنح اسم «بانتالاي» ثم عمّد في الكنيسة، وما أن شبّ حتى بان عليه الدم المهجن الذي يحمله من أمه التركية وأبيه القوزاقي، فقد جاء

«أسمر البشرة، صعب المراس. وكان يشبه أمه وجها وقالبا»، ومنذ ذلك الحين «بدأ الدم التركي يمتزج بالدم القوزاقي، وهكذا ظهر في القرية آل ميليخوف، الذين عرفوا باسم الأتراك، وهم القوزاق ذوو الأنوف المعقوفة، والوسامة المتوحشة»[61]. شبّ بانتالاي، وتزوج، وأنجب ابنين وابنة، وشغلت الرواية بحياة ابنه الأصغر غريغوري الذي كان يصاحبه إلى الصيد على ضفاف الدون، وفي تلك الأنحاء التقى بـ«أكسينا»، وهي شابة اغتُصبت من أب سكير، فهجرت المنزل، وزُوّجت لرجل متقلّب المزاج أرسل للجيش، وتركها لوحدها، فوقعت في غرام الشاب الذي بدأ بمراودتها. لم يقبل الأب بالعلاقة الآثمة بين ابنه وامرأة سيئة السمعة، فأرغمه على الزواج من «ناتاليا» ابنة أحد الأعيان.

لم تأتلف حياة غريغوري مع زوجته التي اتهمها بالبرود، وداوم على التفكير بأكسينيا، وقد ملكت عواطفه كلها، وبادلته المشاعر نفسها، ولما لم يكن أي منهما قد وجد نفسه في زواج مناسب له، قرّرا الهرب من منطقة الدون، والاحتماء ببيت جنرال متقاعد يعيش مع ابن له يعمل ضابطا في الجيش الروسي، فعمل غريغوري حوذيا في أسطبل الجنرال، فيما عملت أكسينا طاهية في منزله، وسرعان ما أنجبت بنتا، أما هو فسيق جنديا في فرق الخيالة لأربع سنين، ثم اندلعت الحرب العالمية الأولى التي انهت النظام القيصري، وفيها جرح جرحا بليغا كاد يهلكه، فشاعت أنباء عن مقتله، لكنه شفى ورقّى إلى رتبة ضابط، وخلال ذلك توفيت ابنته من أكسينيا، وفترت عاطفة الحب فيما بينهما، ونشأت بدلها علاقة جسدية بين أكسينيا والضابط الشاب. ثم اندلعت الحرب الأهلية في روسيا بعد الثورة بسنوات قليلة، وامتدت إلى بلاد القوزاق التي أضحت ساحة للاحتراب بين الشيوعيين الحمر وخصومهم البيض، وما لبث أن وجد غريغوري نفسه منخرطا في هذا الصراع الأهلي، مرة مع هؤلاء ومرة مع أولئك، وانصب اهتمام الرواية على هذا النزاع، وفيه ينهزم هذا الطرف، وينتصر ذاك، ثم يدور دورته،

فتنقلب الأحوال، ويصبح الـمهزوم منتصرا، وتنقلب معه العواطف الرابطة بين غريغوري وأكسينيا، وبدل التركيز على مصائر الشخصيات انفتحت الرواية على مجتمع القوزاق في ظل تلك الحرب التي محقت كلّ شيء في طريقها.

وصفت رواية «الدون الهادئ» بأنها ملحمة سردية غاصت في أعماق مجتمع القوزاق، فاستكنهت قيمه الأخلاقية، وصوّرت عاداته، وصراعاته الاجتماعية، فضلا عن تطلّعات الأفراد في تحقيق ذواتهم، وهم ينخرطون في حرب أهلية عنيفة، من غير إهمال للتباين في الرأي، والـموقف، والـمصلحة، وفيها شقّت الشخصيات طريقها وسط فوضى غمرت الـجميع، وغالب شخصيات الرواية من بسطاء الفلاحين الذين دفعت بهم الأحداث إلى لـجةّ الصراع الدموي جرّاء الاستغلال الذي يتعرضون له، ولهذا جرى تصنيفها على أنها «ملحمة شعبية»[62] قامت بتمثيل مجتمع القوزاق على ضفتي نهر الدون، ولـم يخل الأمر من قصة حب جمعت بين أكسينيا وغريغوري، وقد لعبت دور الـحبكة الناظمة للأحداث. وعلى الرغم من أن تلك القصة كانت تخترق مسار الأحداث العامة، لكنها تفاعلت مع تلك الأحداث، وقد ارتبطت بمصير غريغوري وهو يتحوّل من معسكر إلى الـمعسكر النقيض، فيكون بلشفيا أو منشفيا-أي أحمر أو أبيض-حسب تقلّب الأحوال، من غير أن ينسى ذاته بين شبكة واسعة من الشخصيات التي ناهز عددها ستمائة شخصية، ما يكشف لوحة شاملة لـمجتمع مزقه صراع أهلي مسلّح. وعلى هذا فالرواية لوحة تاريخية مركّبة من تداخل مصائر عدد كبير من الشخصيات التي تتنازع إما لإثبات ذاتها وحقوقها وإما لإثبات أفكارها ومعتقداتها، غير أن تيار الأحداث دفع بعضها للانخراط في غير التيار الذي يريده أو يثقّ به.

10. الدخيل الأسود، وعنف الاستعباد

لـم يستقر العنف في السرد على حال واحدة؛ فكان يتجدّد بين مرحلة ومرحلة أخرى، ويعدلّ من صوره، وتتنوّع ضروبه كلـما اقتضى الأمر، ولعل إحدى تمثيلاته الـملفتة للنظر فضح الضرر الذي يلحق بشخصية «الدخيل». وهي شخصية حديثة النشأة في الآداب السردية، أفرزتها التجارب الاستعمارية، أو الحروب الأهلية، أو الاضطهاد العرقي والديني أو الجنسي، أو الاستبداد السياسي، أو الاستعباد بسبب اللون أو الـمعتقد، فضلا عن الفقر، وسوء الأحوال الاجتماعية، فتُرغم هذه الشخصية على الترحل بين البلدان هائمة على وجهها تدفع ثمن العنف الذي تعرّضت له، أو الاقصاء لحق بها، ونماذج الدخلاء من الكثرة بحيث يتعذّر ذكر أنواعهم وأعدادهم وبلادهم، وهم في مجملهم ضحايا العنف الذي يغزو الـمجتمعات على خلفيات من الصراعات السياسية أو الدينية أو العرقية، فينزحون، أو يُهجّرون، أو يُنفون، من غير إرادة منهم، ولا رغبة، ولا يحظى معظمهم بالقبول في الـمجتمعات الـمضيّفة، وفي كثير من الـمجتمعات ينظر للأقليات على أنها دخيلة فيقع طردها أو اعتقالها في حالات الحروب، أو التضييق عليها إبان الصرعات الداخلية، ولائحة دخلاء السرد من أصول إسلامية أو يهودية أو مسيحية، أو من خلفيات عرقية وثقافية وجنسية غير معترف بها من طرف الأغلبية تكاد تشمل معظم الآداب الحديثة، فيصحّ النظر إليها باعتبارها الأرشيف الكاشف لأحوال الدخلاء.

في غالب الأحيان يحمل الدخيل معه قيم بلاده وثقافتها من دين ولغة وأعراف اجتماعية، لكنه يخفق في الاندماج بالـمجتمع الذي استقبله لاجئا أو نازحا أو منفيا أو عبدا أو أجيرا، فيقابل بصدود لثقافته أو معتقده أو لونه، ولا يقع استيعابه إلا ما ندر، فيكون موضوعا لعنف لا يد له فيه إلا في اختلافه. وحيثما يُطرح موضوع قيم الدخيل، فينبغي التفكير بنسبية القيم التي يحملها، وهي نسيج مترابط من الأفكار، والعلاقات الاجتماعية،

والـمعتقدات الدينية، التي تحدّد ميول الإنسان، وعواطفه، ومقاصد حياته، ولا تعرف الثبات النهائي، فهي تتغيّر بحسب الأزمنة والأمكنة.

يتعرّض الدخيل السردي للطعن في هويته من طرف الـمجتمعات الـمضيّفة له، ويقابل بصدود في غالب الأحيان؛ لاختلاف ثقافته ولونه، وبدل الاعتراف به، ومدّ صلة الوصل معه، تشتدّ التحيزات القيمية ضدّه، وكأنه مُهدِّد للجماعة الـمضيّفة له، فيعتصم بذاته، ويظهر مقاومة رمزية تحول دون الاندماج جرّاء الرفض الصريح له، وبذلك لا تتحقّق شروط الضيافة بالـمعنى الـمقصود لها، ويتعثّر استقبال الدخيل على نحو مناسب له، فالأعراض عنه، والامتناع عن قبوله كما هو، أمر بارز الظهور في الـمدوّنة السردية، ويمكن العثور عليه عند كثير من كتّاب الـمستعمرات السابقة الذين دفعوا بشخصيات رواياتهم للارتحال إلى خارج عوالـمها الأصلية، وعند كتّاب الأقليات الـمهاجرة، أو حتى الأقليات الـمستقرّة، على أن لون البشرة بقي دليلا ثابتا على امتناع قبول الدخيل في إطار الـجماعة الكبرى، وأخفق في مسعاه لانتزاع الاعتراف به جزءا من الكلّ الاجتماعي الـجديد عليه، فبشرته السوداء تظهره غريبا عن نظام ثقافي راسخ لا يقبل الاختلاف، فانتزاع الشخص من محيطه الاجتماعي، وإبعاده عن حاضنته الثقافية، بالاستعباد أو النفي، يرغمه على العيش مقصيّا، والغالب ألا تتوفر له شروط الاندماج في الـمجتمع البديل، فيكون موضوعا للعنف بسائر أشكاله، ويترك ذلك أثرا سلبيا في بناء شخصيته، وفي اكتمال هويته؛ ومن ذلك، على سبيل ضرب الـمثل، فإن الاسترقاق الذي تعرض له العرق الأسود شوّه بنيته النفسية والوجدانية والعقلية، فتجارة الرقيق الأسود التي كانت تجاره عابرة للقارات والبلدان «شلّت العقول، وسلبت الـمشاعر، ولا تزال بصماتها، وتجلّياتها، واضحة في العقل الأوربي»[63].

ميّزت الظاهرة السردية بين الدخلاء والأصلاء في الرتبة الاجتماعية، والـمكانة الاعتبارية، والـحقوق، والواجبات، وفرّقت بينهم في الـحظوة للأصلاء، والـمهانة للدخلاء الذين انتهى أمرهم بالتبعية لسادتهم. وعلى هذا

الشكل من التفاضل العرقي والديني واللوني، غزت الرواية تحيزات واضحة لصالح الأغلبية، ورمت الأقليات بالمساوئ، وكل ما يشي بالأفعال الدونية التي تعترض الأفعال الإيجابية للشخصيات فيها، ويندرج موضوع اللون في إطار هذه العنصرية التي لا سبيل لإخفائها إلا بتغيير طبيعة العلاقة مع الآخر، وتعديل النظرة إلى اللون الأسود بوصفه انتقاصا في السوية البشرية، فيكون الدخيل- في السرد- هو المزعزع للهوية الثابتة، وهو المختلف عن المجموع، بمغايرته إياهم في المعتقد أو العرق أو اللون، ولذلك يقع نزعه عن نظام الانتساب العام للجماعة، ويوصم بالدونية، حسب مقتضى الأعراف السائدة في العالم الافتراضي. الدخيل غريب عن الجماعة التي أُجبر على العيش بين ظهرانيها، فهو من الأغيار غير المرغوب فيهم، وينتهي بأن يكون موضوعا للاستغلال، والاستعباد.

بلغ الربط بين السواد والاستعباد وممارسة العنف ضد الدخلاء مدى متقدّما في رواية «زرايب العبيد»[64] لنجوى بن شتوان، فبها نُشرتْ صفحة من صفحات التاريخ الاجتماعي للاسترقاق الأسود في ليبيا- وهو تاريخ جرى إنكاره في المدوّنة الرسمية للمجتمع الليبي- فكلّ نبش فيه يكشف عارا لا يصحّ فضحه، فينبغي أن يطوى، لكنه سوف يختمر، وينفجر عن نزعات عنصرية في وقت من الأوقات، فأفضل ما يجب القيام به هو الاعتراف بتاريخ الدخلاء السود الذين لم تستوعبهم المجتمعات المضيّفة، فالاعتراف فضيلة تكشف غبن المهمّشين، وتزيل الحيف عنهم، وتضع قضيتهم تحت النظر كيلا يقع الوهم بتاريخ اجتماعي صاف لا كدر فيه، وهو ما قامت به رواية «زرايب العبيد» بتخييل لا تنقصه الجرأة، ولا تعوزه البراعة، ولا الغوص في وحل كريه الرائحة، وشنيع الأثر، فأظهرت إلى العلن إحدى أسوأ صفحات ذلك التاريخ، وهي صفحات لا تخصّ ليبيا- فحسب- بل سائر منطقة شمال أفريقيا، ومناطق أخرى في العالم، فحتى العقود الأولى من القرن العشرين كان المجتمع الليبي محكوما بنسق من العلاقات

يعود إلى القرون الوسطى، وكانت العبودية، وفي مقدمتها عبودية اللون، ممارسة معترف بها، وشائعة في إحدى أهم حواضرها، وهي مدينة بنغازي، ذلك ما تفترضه رواية «زرايب العبيد» وتبني عليه أحداثها وشخصياتها.

بحثت رواية نجوى بن شتوان في تلافيف الذاكرة الجماعية الليبية التي اختزنت كثيرا من الأحداث التي لها صلة بالعبودية، وتجارة الرقيق الأسود. ومع أنّ البحث في موضوع الاستعباد يقابل بالازدراء، والإنكار بذريعة الحفاظ على هيبة الذاكرة الجمعية، فإن واقع الحال ينقض ذلك، فاسترقاق الجنس الأسود كان ممارسة شائعة على نطاق واسع، وقد خاضت الرواية في تفاصيل ذلك، وأكدت على تداخل مجال الاتجار بالبشر بمجال الاستعباد، على الرغم من اختلافهما؛ ذلك أن تجارة الرقيق والعبودية ظاهرتان متشابكتان في المظهر لكنهما مختلفتان في الجوهر، إذ يمكن للعبودية التواجد كظاهرة من دون وجود تجارة رقيق، فمتاح للمجتمع الاستعبادي أن يتكوّن عن طريق إعادة الإنتاج الطبيعي للقوى المستعبدة، بينما لا يمكن لتجارة العبيد أن تقوم من غير عبودية، فالعبودية هي هدف تلك التجارة[65].

ومن المعلوم أن الاسترقاق التجاري واسع النطاق ارتبط بالحركة الاستعمارية الهادفة للسيطرة على العالم خارج المجال الأوربي، وشكّل الجنس الأسود جوهر حركة الإتجار بالبشر بين أفريقيا وأمريكا وأوربا، فكان ذلك «أحد أكبر مسبّبات الشتات في التاريخ»[66]. وقد نتج عن ذلك ظهور «مجتمع عبيد» اتخذ شكلين؛ فالعبيد الملحقون بالخدمة المنزلية عاشوا في كنف سادتهم، وأقاموا في بيوتهم، أما المكلّفون بالأعمال الحرفية والصناعية، وأعمال السخرة، فقد أفردوا في حظائر(زرائب) على هوامش المدن، وأسكنوا في أكواخ لا تتوفّر فيها أبسط مقوّمات الحياة، وخضعوا للمراقبة والسيطرة بذريعة الحفاظ على نقاء العرق الأبيض. واقترنت العبودية بالأعمال الشاقة، فالعبيد أدوات عمل بيد سادتهم، وقد نُظر إليهم بوصفهم سلعا قابلة للبيع والشراء والمقايضة.

لـم تبـشّـر رواية «زرايب العـبـيـد» بأي أمل لتـحسين أحـوال العـبـيـد في مجتمع راكد، وفاقد لـمراجعة نفسه، فيعيد إنتاج العبودية، بأشكال متعددة جيلا بعد جيل، وقد تعامى عن حال جماعات بائسة وقع توريدها كالدواب من قلب أفريقيـا، فكانت تبـاع في الأسـواق كـمـا البـهـائم. ولابد من رضّـة نفسية تخلـخل العـلاقات التـقليـدية، وتحظر العبودية، وكانت إيطاليا بغزوها لليـبـيـا في مطلع القـرن العـشـرين ممثلة لهـذه الرضّـة التي أفـضت إلى أفـول الاستعباد من سطح الـمجتمع، وإن كان مازال فعلا في عمقه. وقبل ذلك كـانت أعراف الاسـتعـبـاد مـقبـولة، وتجارته رائجة، وكـانت تعـقـد للرقـيق من الـجنسين– حسبما ورد في الرواية– سوقا في قلب الـمدينة، ويقع التفاوض حول صفقات البيع والشراء، وفيها يقع تدوير العبودية بإعادة بيع العبيد في الساحات العامة– من النساء والرجال– بعد تحسين مظهرهم بالزيوت والـمواد العطرية، ويصار إلى تعرية أجسادهم، ولـمس أجزائها الـحميمة للتثبّت من طراوتهـا عند النسـاء من أجل التسـرّي بهن، بما في ذلك الأرداف، والأثدية، والـخصور، والشعور، والشفاه، وغيرها، والتأكّد من قوتها عند الرجال لـمعرفة أصولهم، والتحقّق من كفاءتهم في تحمل الـمشاق، فتجارة الرقيق جزء من اقتصاد البلاد، بل كانت تجارة عابرة للتخوم بقوافل تقطع الصحارى بآلاف الأميال لتحطّ على الشواطئ الليبية، بعد أن تكون خطفت أو اشترت العبيد من بلاد محـتـربة أو معـوزة، عـلاوة على تجـارة العـبـيـد الـمحليين ممن يقع استبدالهم بغيرهم، أو إعادة بيعهم للتخلّص منهم لسبب أو لآخر، أو إهدائهم تقربًا من الـحكام والوجهاء والأقرباء.

يتكاثر مجتمع العبيد إما بالشراء أو بالولادة، فيحرص السادة على تزويج عبيدهم بعبداتهم لزيادة عددهم، فالـمالك يرث الأسرة كاملة، ويتصرّف بها كما يشاء، وينتقي أولاده بعض نسائها للتسرّي، فتنشأ علاقات موازية إلى جوار علاقات الزواج الشرعية، وفي حال الـحمل يقع التخلّص من الأجنّة بالإجهاض، أو بقتلهم في حال ولادتهم، كيلا ينافسوا أولاد السادة، وسرعان

ما ظهر، بمرور الوقت، مجتمع عبيد خارج أسوار الـمدينة القديمة على ضفة البحر، واتخذ له اسـما معبّرا عنه «زرايب العبيد»، ومع أنه يعتاش على فضلات الأسياد، لكنه يتمتّع بخصوصية اجتماعية قوامها الكتمان، والطاعة العمياء، وحياة محكومة بأعمال السخرة في تهشيم جبال الـملح، والـخدمة في منازل الأسياد البيض الذين يزاولون التجارة والصياغة مستغلين العبيد للقيام بالأعمال الشاقة، فيما يتولون هم الأشراف. وعلى هامش هذه الـحياة بين الأتباع والـمتبوعين تنشأ علاقات استمتاع وانتفاع، ويحدث، أيضا، أن يتعلّق بعض السادة بعبداتهم، ويهيمون بهنّ عشقا، فيقع انشقاق في العلاقات الاجتماعية إما بعدم الاعتراف بما ينتج عنها، وإما بالتخلّص من النساء، وقطع دابر أي أثر يتأدّى عن التسرّي بملك اليمين.

شكّلت هذه الـخلفية الـمنتزعة من التاريخ الاجتماعي الليبي صلب الـمادة السردية لـ«زرايب العبيد»، وانتقت كاتبتها بضع شخصيات من العبيد ومن السادة، ورمتهم في خضم علاقات معقّدة قوامها الـجفاء، والعنف- من جهة- والسكينة والعشق من جهة أخرى، فسليل العائلة «محمد بن شتوان» يقع في غرام العبدة «تعويضة»، وينجب منها طفلا ذكرا بعد أن حُرم من إنجاب الذكور من زوجته الـحرّة، لكن العائلة- وبخاصة الأب والأم- تنبّهت لـخطر اختلاط الدماء والأنساب، فأرسلت الابن في تجارة إلى مالطة، وفي غيابه زوّجت العبدة لأحد عبيدها، فأحجم عن الاقتراب منها لعلمه أنها تحبّ سيدها وسيده، وبالغ الأب في ممارسة العنف ضد تعويضة، ما أدّى إلى موت طفلها من ابنه، وإبعادها إلى مأخور بصفقة مع «الفقي» أحد رجال الدين. وفي بيت الدعارة حصّنت تعويضة نفسها من الرذيلة، وتمكّنت من الهروب صحبة طفل أبيض ابن ليلته وقع توليده في الـمأخور لسيدة بيضاء تعذّر عليها الاعتراف به، فكان وسيلة لنجاة تعويضة من هلاك محتّم، وربّي الولد الأبيض برعاية العبدة السوداء بعيدا عن العائلة، إلى أن فاق الأب الـحقيقي من غفوته وراح يبحث عن محبوته الغائبة، ولـما أخفق في العثور

عليها، جرى إيهامه بأنها خانته مع خصمه الفقي، وما الابن أبيض البشر إلا مما أودعه ذلك الخصم في رحمها، فكفّ عن البحث، وتحول الهيام إلى عداء أعمى، وعلى هذا مضت السنون، وتغيرت الأحوال، إلى أن ألغيت العبودية إثر غزو إيطاليا لليبيا التي «استبدلت عبودية البشر بعبودية الأوطان»[67]، فذاب نظام الرق تدريجيا بعد ذلك.

بزوال العبودية المباشرة بعد الاحتلال الإيطالي تغيّر منحى العلاقات بين العبيد والسادة على مستوى شكل العلاقات وليس جوهرها، وأدرك ابن شتوان حقيقية ما تعرّضت له محبوبته السوداء من أذى، فأعاد صلته بها في زرائب العبيد، وأنجبا الطفلة «عتيقة» المهجّنة من جنسين أسود وأبيض، ولاقى الأب حتفه بعد أن دبّج اعترافا بنسبة الطفلة إليه، لكن التصريح بذلك محذور، فعاشت عتيقة مع تعويضة بوصفها عمّة لها وليس أمّا، وبعد وفاة الأم، وهي تحاول إنقاذ وثيقة النسب، بحرق الزرائب من قبل الإيطاليين باعتبارها وكرا للطاعون، انتقلت رعاية عتيقة إلى عبدة سابقة تدعى «عيدية»، ومع أن الحقبة التاريخية الجديدة منحت العبيد نوعا من الحرية لكنهم ظلوا عبيدا في علاقاتهم بالأسياد، فكبرت الطفلة مجهولة النسب إلى أن طرق بابها قريب لأبيها، هو «علي بن شتوان» فسلّمها وثيقة الانتساب، وأخبرها بحكايتها الحقيقية، وحكاية أمها وأبيها.

تناوب السرد، في أغلبه، على لساني الابنة عتيقة والأم تعويضة، برؤية نسوية سوداء مزجت بين المشاعر الأنثوية المجهضة للنساء اللواتي شاءت أقدارهن أن يصبحن عبدات في غير البلاد التي ولدن فيها، وبين عبودية اللون القائمة على سموّ الجنس الأبيض، ودونية الجنس الأسود، فلا يقع الخلط بين النساء السوداوات والرجال البيض إلا عبر التسرّي، فالعبدة مُلك يمين سيّدها، له أن يفعل بها ما شاء له من الاستمتاع إلى البيع إلى المقايضة إلى الإهداء، أو أن يبقيها خادمة له طول حياتها. وذلك فصل شائن بين نوعين من البشر قائم على ذكورية منفلتة في عنفها مدعومة بطبقة كثيفة من التمايز

العرقي لصالح البيض ضد السود في الحرية، والانتساب، والـمُلكية، والحقوق، والاعتبار الاجتماعي، ولا يخترق هذه الهوّة العميقة بين السادة والعبيد، وبين البياض والسواد، إلا نزوة الجسد التي تقحم هذا في ذلك، مع الأخذ في الحسبان قطع دابر أي أثر يترتّب عليها.

ومن النادر أن تنشأ علاقة هيام حقيقية في هذه الغابة الوحشية من علاقات التبعية، ما خلا العلاقة التي ربطت ابن شتوان بتعويضة؛ فلا يعدّ العبور اعترافا بهوية الآخر الدخيل، إنما هو ميل فردي لا يرتقي لمرتبة القبول الكامل، وإن شذّ شغفه بها، فهو ليس شغف المثيل إنما شغف المتبوع بالتابع. لكن الجفاء الطبقي واللوني بين السيد والعبد لا تزعزعه علاقة سريّة لم يقع الاعتراف بها، إنما الاكتفاء باقتطاف ثمار المتعة فيها، فقد كان السرد أمينا في تمثيله للهوّة التي لا يمكن ردمها بمغامرة فردية بين سيد وعبدة، بل بتغيير نمط العلاقات فيما بينهما من علاقات تابع بمتبوع إلى علاقة تكافؤ، فقد أراد ابن شتوان خوض مغامرة مع جنس أنثوي مختلف في لونه عن جنس زوجته المكافئة له، وربما المتفوقة عليه في المقام والمال، وكأنه يجد متعته فيمن هو أدنى منه، فلا جاذبية للجنس بين متكافئين، فضلا عن حمله رؤية ذكورية تعلن إزدرائها لانجاب الإناث، فكأنه أراد–دون أن يجرؤ على التصريح بذلك– استمرار عقبه من عبدة سوداء له بعد أن عجزت زوجته البيضاء على القيام بذلك، وحدث أن نجحت الخطّة الخفية، لكن الأب قتل الثمرة المحرّمة حينما أوغرته زوجته بذلك، فهي لا تريد خلفا من غير جنسها ولونها، وبهذا قضى الأبوان على كلّ أمل في ديمومة نسب آل شتوان الذكوري من ابنهما محمد، وحينما تمكّن الابن من تعديل الميزان بعد وفاة أمه وأبيه، واستعادة تعويضة، كانت الفرصة قد ضاعت من بين يديه، فقد أنجبت له بنتا هي عتيقة، وعلى أية حال لم يجرؤ هو على الاقتران بها علنا، فأبقاها عشيقة في زرائب العبيد إلى أن احترقت فيها، وما اعترافه بابنته إلا نوع من تخطّي الإثم الذي اقترفه، أو تخفيف أثر الخطأ الأخلاقي الذي وقع

فيه، فالتمايز الطبقي والعرقي واللوني ينهض جدارا متينا بوجه أية محاولة للعبث به.

وإلى ذلك طرحت «زرايب العبيد» قضية الحدود الفاصلة بين عالمين لا صلة بينهما إلا عبر الاستغلال والعنف، وهي حدود لم يفكّر أحد في عبورها لا السادة والا العبيد، بل قوّضها رسميا الاستعمار الأجنبي؛ لأنها أصبحت ركيزة أساسية من ركائز العلاقات بين الطرفين، فالسادة ينؤون بأنفسهم عن إقامة أية صلة إنسانية مع عبيدهم إلا برؤية متعالية لا ترى فيهم ذواتا بشرية، فالذكور من عائلة شتوان يكادون لا يعرفون العبدات في منزلهم، وحركة النساء مقيدة بفضاء مغلق عليهم هو عالم الحريم حيث لا يجوز العبور بين العالمين، إنما مراعاة الحدود بشكل كامل، ويطرد الأمر في علاقة الرجال عبيدا وسادة، وقوامها التراتب الصريح الذي أصبح عرفا اجتماعيا لا سبيل للشكّ في صوابه.

من الصحيح أن العلاقات البينيّة بين النساء سيدات وعبدات مباشرة داخل المنزل وقوامها الخدمة القائمة على الأمر من طرف، والطاعة من طرف آخر، وأن العلاقات البينيّة بين الرجال سادة وعبيد مباشرة وقوامها العمل، والسخرة المهينة، لكنها- عند الطرفين- علاقة متبوعين بأتباع في كلّ شيء، بما في ذلك تملكّ الجسد، وحظر المشاعر، ولكن لكلّ قاعدة استثناء لا يزعزعها إنما يؤكدها، منها علاقة العشق التي ربطت محمد بتعويضة، وعلاقة اللواط التي ربطت العبد سالم بحسين ابن الفقي، فهي علاقات مروق عن قواعد ثابتة لا تتيح الفرصة للنمو إلا على نحو يبرزها كونها شاذة في مجتمع ذكوري يكون فيها السيد فاعلا في الأولى، ويكون العبد فاعلا في الثانية.

دعمت الرؤية النسوية السوداء الخبرةَ السردية العميقة بأحوال النساء، ومن هذه الناحية يجوز اعتبار رواية «زرايب العبيد» مدوّنة أنثربولوجية غنيّة بالطقوس والعادات شبه المجهولة التي تحكم عالم النساء، وبخاصة

المقهورات منهن، فلا يجرؤن على التصريح بمشاعرهن، ولا التعبير عن رغباتهم الجنسية، فقد تناثرت طقوس كبح الرغبات، وصرف الشهوات، في ثنايا الرواية التي غرفت من الموروث الزنجي، ومن تراث العبودية، كثيرا من الأمثلة التي عرضت بمشاهد سردية مؤثرة زادها ثراء حرية السرد في الانتقال عبر الزمان، والإتيان بأحداث قديمة على سبيل الاسترجاع، وخرق التعاقب الزمني للأحداث بزج رؤى الشخصيات في تمثيل عالمها بما يكشف قاع المجتمع الأسود، وقد احتجز في زرائب لا تصلح للبهائم، وانغلق عليه مجتمع بنغازي وراء أسوار عالية، وهو مجتمع أفرزته ظروف تاريخية واجتماعية؛ فانكفأ على نفسه يحوك أساطيره، ويتداول مأثوراته بالغناء، وهو عرضة للانتهاك، والاختراق، والاستعباد، ولم تبخل الطبيعة بحرا وعواصف من تدميره قبل قيام الإيطاليين بإحراقه.

يصحّ القول بأن منشأ النزعة الاستعبادية هو مزيج من الحاجة والرغبة في إرغام الدخلاء على الخضوع لإرادة الأصلاء، وتدمير ذواتهم البشرية، والاستفادة منهم بالعمل أو الاستمتاع، ويلزم هذا استخدام العنف بسائر أشكاله البدنية والمعنوية، فلا يستقيم أمر استرقاق الدخيل بالرضا، ولا يتحقّق بالقبول الطوعي، وإن كان من المحتمل أن ينتهي إليه حينما يخضع المستعبد لأعراف العبودية مدة طويلة، فلا يفكّر بالعيش بعيدا عن سادته، فالتبعية في جوهرها علاقة ولاء من ضعيف لقوي على خلفية من الشعور بالرهبة والارتياع، وعدم القدرة على الانفصال عنه. وبما أن الاسترقاق ظاهرة اجتماعية -تاريخية، فإنها تتلوّن بحسب السياق الخاص بها.

وليس يجوز قصر العبودية على الرغبة في استغلال الجهد البدني، فقد يكون دافعها الاستمتاع، فالرقيق الأبيض غلب عليه أن يكون موضوعا للمتعة، فيما الرقيق الأسود غلبت عليه السخرة في الأعمال الشاقّة. وسواء أكان الأرقّاء بيضا أم سودا فهم دخلاء على الجماعة المستعبِدة، وهم فاقدون الشروط السوية لحياتهم الشخصية، وحياتهم مرتبطة بدائرة حياة

سادتهم، وثمة تواطؤ على ممارسة القهر من طرف، وإبداء الطاعة من طرف آخر، وظلت هذه العلاقة سائدة بين الطرفين زمنا طويلا، ولـم تتقوض أركانها إلا في العصر الـحديث حيث حظر الاستعباد رسميا، لكن ولاء التابعين لـمتبوعيهم، في الـمجتمعات التقليدية، مازال قائما، فلا عجب أن يكون ذلك مثار اهتمام الكتابة السردية التي تنقّب عن أحداثها في ثنايا التاريخ الاجتماعي، وتعيد بعث الـمسكوت عليه بما يجعله مثار اهتمام.

ويصبح اللون الأسود علامة دالة على الاستعباد، وأمارة على الانتقاص، فيكون الدخيل الأسود موضوعا للعنف، ويكاد يكون ذلك نهجا ثابتا في الـمجتمعات التي جعلت من اللون معيارا في تحديد مواقع الأفراد فيها، فتقوم بتجريد الأسود من كفاءته، وتطعن من هويته، كونه صاحب بشرة سوداء، فلا يجد فيها مكانا للعيش إلا على كُره منه، وحمل النفس على قبول ما لا تقبل به إلا مرغمة، فيقابل بالأعراض عنه أينما ذهب. وسوف أمثّل على ذلك بشخصية «أدال –داود –ديفيد–داويت» بطل رواية «رغوة سواء» [68]لـحجّي جابر، فمهما بذل من جهد لينأى بنفسه عن الـخطر، باحثا عن مكان بديل يحفظ له حياته، يخفق في إقناع الآخرين بقبوله، حتى أنه برع في اختلاق الـحكايات ليشقّ طريقه صوب نجاة هي أقرب للـمحال، فابتكر لذاته شخصيات بأديان مختلفة، وبأسماء عديدة، غير أنه لـم يظفر بالقبول، ولا الاعتراف، بل القتل بالرصاص في مكان عام. وكان مسعاه للـخلاص من حياة مهدّدة بالأخطار في موطنه أرتيريا قد دفع به صوب أثيوبيا هاربا، ومنها إلى إسرائيل لاجئا، ولأجل ذلك انتحل الإسلام والـمسيحية واليهودية، واقتضاه مسار الترحّل تغييرا في اسمه من أدال إلى داود الى ديفيد إلى داويت، ومع أنه نجح في انتحال هويات متعدّدة بمعتقدات وأسماء كثيرة، لـم ينتزع قبولا في أي مكان حلّ فيه؛ بسبب لون بشرته، فظل غريبا، عائما، ولَم تعترف به إسرائيل مواطنا شأن النازحين إليها من أفريقيا، وقتلته على مرأى من الناس.

لـم يقع الاعتراف بالشخصية الرئيسية في العالـم الافتراضي لرواية «رغوة سوداء» في أي مكان حلّت فيه، فقد كان أدال منبوذا في أرتيريا كونه لقيطا من «ثمار النضال» إبان حرب تحرير بلاده من الاستعمار الإثيوبي، ولَم يُمنح فرصة تجعل منه مواطنا، فكان أن هرب إلى أثيوبيا التي كانت تستعمر بلاده، مفضّلا العيش مع الأعداء السابقين على العيش مع الأهل الذين جافوه، وأنكروه، وتركوه بلا حسب ولا نسب، وحينما قطع هذه المرحلة من بحثه عن الأمان، وجد أنه يجري خلف سراب لا نهاية له، وتضاعف الإنكار له، والامتناع عن قبوله، فأرغم على اختيار ما هو أسوأ بأن ينتحل اسما ومعتقدا، ويندسّ ضمن مهاجري «الفلاشا» صوب إسرائيل، دخيلا ضمن أفواج يهودية باحثة عن وطن توراتي، وفيها قضى نحبه نكرة سوداء لـم يقع الاعتراف بها في مجتمع جعل من اللون قاعدة للمواطنة اليهودية. لجأ الدخيل إلى الاحتيال ليتخطّى حواجز الرفض، وسقط صريعا في أرض الميعاد بعد أن توهّم أنه نجا من الهلاك. ومع ذلك يلزم القول بأن شخصية الدخيل في «رغوة سوداء» لا تتوفّر على التماسك، وتفتقر للصلابة، وتخضع لتقلّبات الأحوال، ويلازمها الوهن، وإلى ذلك لا تعرف الاستقرار، حتى البنية الصرفية لاسمها لـم يثبت على حال، فكانت تتغير بحسب الظروف التي تمرّ بها، وبذريعة التنقل بين المعتقدات الدينية، وهذا ملمح عام لشخصية الدخيل التي تتعرّض للتهميش، وتُجرّد من الأهمية، ما يدفع بها إلى المداهنة والمخادعة، وربما الغش والاحتيال، في مجتمع ينتظر منه إظهار الطاعة والولاء ليقبل به مركونا في عالـمه السفلي.

اشتق الاسم الأول «أدال» من الطبيعة القاسية التي احتضنت الثوار الأريتيريين، وهم يناضلون لتحرير بلادهم، فالاسم يتصل بالوهاد والجبال، أما داود فمتصل بالثقافة الإسلامية، وديفيد بالمسيحية، وداويت باليهودية، وذلك بحسب صيغة النطق المناسبة لكل معتقد وثقافته. يتغيّر المبنى الصرفي للاسم بحسب الأديان السماوية الثلاثة، فهو يجمعها في المعنى

ويفرّق بينها في المبنى، وعلى الرغم من ذلك، فعبور الدخيل من دين الطبيعة إلى الأديان السماوية الثلاث، لم يؤهله للقبول في مجتمع اعتصم بثقافة عنصرية راسخة، فنظر للغريب بارتياب حتى لو تناقضت حاله مع مرويات الهوية العبرية، فتأتّى عن ذلك اضطراب في هوية الدخيل الأسود، فمادام لم يستقر على اسم أو معتقد، وما نجح في تجريد نفسه عن سواده، فينبغي أن يعيش دخيلا كما حدث لمعظم الدخلاء في عالم السرد.

ثم طرحت رواية «رغوة سوداء» أمرا آخر على غاية من الأهمية؛ يسوّغ للدخيل أمر الخداع، والغش، والمراوغة، وكلها تندرج في إطار الأخلاقيات السلبية، فيلوذ بها بغية الحصول على الأمان الشخصي، وبإزاء ذلك يجد المتلقّي نفسه منقسما في موقفه حول شخصية الدخيل في الرواية، لمزاولته الأكاذيب التي سهلت له النجاة بحياته من خطر مؤكّد، لكنها وصمته بالاحتيال، فلكي يواصل بحثه عن النجاة، أفرط في الحكايات المختلقة، والأخبار الملفّقة، واستمرأها حتى أضحت لصيقة به، واستطابها؛ لأنها تفتح له نفوس الآخرين، وأمام مصير غامض لشخصية منبوذة يقلل المتلقّي من خطر الأكاذيب البيضاء التي تنتفع بها الشخصية لكنها لا تلحق ضررا بغيرها.

ولا يبدو الدخيل بطلا سلبيا من الناحية الأخلاقية، ولعله يكون مثالا للبطل في عصرنا، حيث لا يقصد من افتراءاته أذى مقصودا للآخرين، بل تجنبا لمكروه يصيبه من دونها، فلولا ابتكار حكاية خطر يهدد حياته في مسقط رأسه ما كان له أن يقنع المسؤولين بقبوله نازحا يهوديا، ومع ذلك لا تنجح الأكاذيب دائما في تمهيد السبيل أمامه؛ لهذا اشترى نجاته بالمال الذي سطا عليه من رفيق درب، ليقدمه رشوة للمكلّفين بترحيل يهود الفلاشا إلى إسرائيل، وحينما وصل إليها أحس فيها بالضياع المناظر لضياعه في أرتيريا وأثيوبيا، وأخفق في ابتكار هوية تجعله مقبولا من طرف اليهود، وظل ناتئا حتى بين المجلوبين من أفريقيا. ففي إسرائيل أخفق في

ابتكار هوية بعد أن نجا من الـخطر، وفيها لاقى حتفه نكرة لـم يقع الاعتراف بها. ومعلوم بأنه لـم يكن يهوديا إنما انتحل اليـهودية زورا لينأى بنفسه عن بلاد ذاق فيها مرارة الـخطر، فكان البديل موتا محتما. ما برح العالـم غارقا في تحيزاته ضد اللون الأسود الذي بدا صاحبه رغوة سوداء عائمة على السطح، فكأنها لطخة عار.

11. الـمسوخ السردي: العنف وتحوّلات الهوية

غير أن نمو وحش العنف لا يقتصر على أسباب خاصة، كحالة الأفراد الهاربين أو الـمهاجرين أو حتى العبيد والأجراء، فحسب، إنما يجد مسوغات تحفيزه في سوء الأحوال العامة التي تخلع عليه الشرعية، فسوء الأحوال بحاجة إلى ترياق يعيد للـمجتمعات توازنها، ولذلك تبتكر الـمخيّلة الجماعية زعيما فاتكا، أو طاغية مستبدا، يرغمها على الامتثال لطغيانه اعتقادا منه أنه يقودها نحو الرفاه، والتخلّص من سوء الأحوال، ويكاد سوء الأحوال الاجتماعية يكون الـمغذّي الرئيس في استنبات الطغاة، وظهور الـمستبدّين، الذي خدعوا شعوبهم بأوهام الـمجد والعدالة والثراء. وعلى غرار ذلك تبتكر الـمخيلة السردية وحشا كاسرا تكافح به الاختلال العام الذي سقط فيه الـمجتمع العراقي إبان حقبة الاحتلال الأمريكي له في عام 2003 وما بعدها حيث اندلعت الـحرب الأهلية.

حدث شيء من ذلك في رواية «فرانكشتاين في بغداد»[69] لأحمد سعداوي حيث مزج السرد فيها بين انتقال روح آدمية إلى جسد عملاق جرى تجميعه من أجزاء بشرية كثيرة، ونتج عن ذلك اختلاق وحش بشري مُزج فيه الـخير بالشرّ، والبراءة بالـجريمة، فروح الشاب الـمسلم «حسيب محمد جعفر» ابن الـحادية والعشرين، الذي قتل بانفجار قام به رجل انتحاري في قلب بغداد، حلّتْ في الـجسد الذي قام «هادي العتّاك» تاجر الـخردة، بتصنيعه، في الـخرابة اليهودية في منطقة البتّاوين من أشلاء

الضحايا الأبرياء جرّاء الأعمال الانتحارية في بغداد خلال الصراع الطائفي، لكنّ الـجسـد الذي جـمع أشلاءه رجل برع في اختراع الأكـاذيب، أخذ له، بنظر الأم الـمسيحية «إيليشوا»، تجسيدا إنسانيّا بشخص ابنها «دانيال» الذي أُرسل عنوة إلى الـحرب مع إيران قبل عشرين سنة من وقوع أحداث الرواية، وبقي مصيره مجهولا، فلـما ظهر الوحش الآدمي في بيتها، توهّمت أنه ابنها الذي رجع بشـفاعـة القـديس مـار كـوركـيس، وبذلك تخلّق الوحش من روح إسلامية بريئة، وجسد مسيحي غائب، في خرابة يهودية، ومن هذه الـمصادر الـمخيالية تكوّن فرانكشتاين العراقي.

هذا مـا أوحى به الـسـرد، وإن لـم يقـرّره؛ فـالوحش الذي اصطلـح عليـه «الشِـسْـمَهْ» خوفـا من النطق باسـمـه، هو الشـاب «دانيـال» طبـقا لـرغبـة الأم الـمسيحيـة، وهو الشاب «حسيب» طبقا للـمعتقد الإسلامي الشيعي، وهو ذلك الـمنتقم الـجبّار الذي ينتصف للأبرياء من الأشرار، بعنفه الـمفرط في القتل من وجهة نظر أهل بغداد. أما من وجهة نظر الاحتلال الأمريكي، فهو إرهابي سنّي يعيث فسـادا في أرجـاء العـاصـمـة لإعـادة البـلاد إلى حقـبـة الاسـتبـداد، غيـر أنه، طبـقـا لأقـوال مؤكّـدة تلوكـهـا ألسنُ روّاد مـقـهـى «عـزيز الـمصري» هو فِرْية خالصة افترتها مخيّلة «هادي العتّاك» الـمشهور باختلاق أكاذيب يُسلّي بها مستمعين دفع بهم ضيق الـحال للتماهي مع مرويات مزيفة لا يجـدر بها أن تستقيم أحداثا قابلة للتحقّق، فحكاياته مثـالات متخيّلة مصدرها توهّمات غايتها التسلية في مقهى شعبي لرواد يبحثون عن راحة البال بالـحكايات العجيبة، ولا أساس لها من الـحقيقة في واقع العاصمة.

بقي الـمخلوق الـمرعب بلا اسم خشـيـة أن النطق به سـيفـرض وجوده بين الناس، فجرى الاحتيال أن يكون «الشسمة» بالتنكير الذي يبعد شبحه، ولكن لا ينفي وجوده. جرى تنكير كـائن مُـفزع شـغل الناس، وأثار الهلع في نفوسهم، وكأنّ النطق باسمه سوف يؤدي إلى اقتحامه بيوتهم، ويحيل هذا الضرب من التخييل، ضمنا، إلى بدايات الفكر الديني والأسطوري في بلاد

الرافدين حول مفهوم «مبدأ الاسم»؛ فالنطق باسم الشيء يفضي إلى حضور الـمسمّى، فطبقا للوعي الرافديني القديم «كانت الفكرة تتجسّد حقيقة إذا تحولت إلى لفظ، فالـملفوظ يحضر إذا لُفظ بغضّ النظر عن حقيقة وجوده. ومن ثمّ صار كلّ شيء لا يكتسب وجودا محسوسا إلا إذا أُضفي عليه اسم يمنحه القوة والديمومة في الوجود، ولهذا ظهرت قيمة الاسم، بوصفها ظاهرة أساسية من ظواهر الوعي والـممارسة في بلاد الرافدين»(70). درأ الناس خطر وحش رهيب بتنكير اسمه، على أنه بالاتفاق على اللفظ الذي يحيل عليه «الشِسْمَهْ» صار وجوده مؤكدا في خيالهم، ثم في حياتهم بعد ذلك.

فرانكشتاين بغداد، والحال هذه، تخليق سردي تركّب من مجموع التخيّلات، والرغبات، والـمعتقدات التي نشطت في بيئة اجتماعية غمرتها مشاعر الـخذلان واليأس، وخرافات الهوية الـمذهبية، والتنازع الطائفي، فتلك بيئة أهلية مهيئة لتفريخ كائن غامض يلبّي رغباتها الـمكبوتة، ويعبّر عن توقّعاتها، ولا يخرج عن معاييرها في إظهار عدالة الـمنتقم من خصومها، فهو صاحب الزمان، الذي يقتصّ من الأشرار، ويأخذ بثأر الضحايا الذين أزهقت أرواحهم حرب مبهمة الأسباب، وجعلت الأحياء كائنات مذعورة، فراح الأبرياء يلوذون بالوحش الذي ينتقم من أشرار يتزايدون فلا سبيل للقضاء عليهم إلا بقوة كاسرة يتولاّها كائن خارق الشكل، وبهذه الطريقة يستقيم أمر البطل الـمنقذ في البيئات الاجتماعية الـمضطربة، فيصبح فتكه ثأرا، وقتله قصاصا، قبل أن يجتذب إليه الـخيال الاجتماعي فيكون أداة لتحقيق عدالة مفقودة، والإيمان بهذا الكائن القاتل يفوّضه العبث بكل شيء، والـجراءة على أولئك الذين ينتظرون أن ينتصف لهم، قبل أن يفتك بهم، وهذه هي الدائرة السحرية لاختلاق فكرة البطل في الـمجتمعات التي تتزعزع ثقتها بنفسها.

غير أنّ «الشِسْمَهْ» في رواية «فرانكشتاين في بغداد» أداة سردية أُريد بها فضح مرويات العدالة، والظلـم؛ بسبب غياب الطمأنينة الفردية والـجماعية في بلد بَثّ فيه أبناؤه والـمحتلّون له: الهلع، وغياب الثقة، والتحيزات

الـمذهبية، والدينية، والعرقية، فلـم يجمع بينهم سوى العثور على أنفسهم في مرآة السرد التي يتمرأى فيها كائن فاتك استحدثته مخيّلتهم العصابية في جوّ من التهتّك النفسي والأخلاقي والأمني، وهي مخيّلة شعبية تحتفي بالبطولة التي تتغذّى بالأكاذيب العجيبة، وتضفي عليها شرعية كاملة. فـ«هادي العتّاك» تاجر الخردة الـمسلـم في حيّ البتّاويين، الـمكان الذي كان، فيما مضى، مكانا لتعايش الأديان، وتساكنها، ووئامها، في بغداد، هو نظير «إيلشوا» التي تؤمن بمعجزات قديس الحرب في التراث الـمسيحي مار كوركيس، الذي تتجلّى نسخته الإسلامية بالخضر «منقذ الـمظلومين والضعفاء من بأس الـجبّارين»[71]، أي أنه مخلوق شائه من وليّ إسلامي، وقديس نصراني، وهو الـمكافئ السردي لفكرة العدالة الغائبة في مجتمع انزلق إلى منطقة العمى الديني والطائفي، وهو يستجيب لتوقّعات الأبرياء باعتباره مُنصفا لهم، لكنّه يرتسم وحشا فاتكا في نظر سلطات الاحتلال؛ فيعيق مخطّط احتلالها للعراق.

أفصحت رواية «فرانكشتاين في بغداد» عن مغازيها بأسلوب متقن، وجاءت بتركيب جديد لـموضوعها، ومداره الهلع الذي تأتّى عن الاحتلال وتبعاته، فابتكار الـمخيلة للوحش هو مكافئ للخوف واليأس، وبذريعة الانتصاف للـمظلومين تولّى ذلك الوحش الاقتصاص من الآثمين، غير أنه من أجل أن يديم حياته، شرع يبطش بالأبرياء، ويستكمل من أجسادهم ما تلف من أجزائه، وتلك كناية عن الـمستبدّ الذي لا يستقيم طغيانه إلا بذريعة تحقيق العدالة، فيبدأ بدعوى الانتصاف للـمعدمين قبل أن يجرفهم طغيانه، ولـم يقتصر الأمر على أفعال خارقة تخيّلها الناس عن وحش كاسر راح يغزو ليل بغداد، ويلتهم أهلها من مذنب وبريء، بل تكشفت أحوال الـمدينة في ظل الاحتلال الأميركي.

استثمرت رواية «فرانكشتاين في بغداد»، على خير ما يكون الاستثمار، النسخ التكرارية الشائعة في الآداب والفنون للكائن الذي يتخلّق في بيئة

معينة، ويُدفع للقيام بأعمال خارقة في أحوال مضطربة بهدف تحقيق غاية معينة. ويعود ابتكار شخصية «فرانكنشتاين» إلى الكاتبة الإنجليزية «ماري شيلّي» التي نشرت في عام 1818م رواية عن خلق كائن غريب مجهول الاسم، وما لبث أن أفضى إعجاب الناس به إلى خلع اسم الخالق، وهو «فرانكنشتاين» على نموذجه الذي استعار اسمه من اسم صانعه، واستعار جسده من أشلاء الموتى. وغالب الظنّ أنّ العالم الشاب الذي قام بعملية التخليق كان مشغولا بجسد المخلوق أكثر من انشغاله باسمه، فلا بأس من أن يخلع الناس اسمه على مخلوقه، كما جرى في رواية أحمد سعداوي.

في رواية «ماري شيلّي» قام «فرانكنشتاين» بتجميع أشلاء الموتى ليصنع منها جسدا آدميا، لكن المخلوق جاء بشعا لا تناسب في أطرافه، ولا تآلف في مكوّنات بدنه، فقد جُمع من أجساد متباينة في أحجامها وأعمارها، غير أن الصانع نفخ الحياة فيه بعمليات صعق متواصلة؛ فجاء المخلوق نتاج طيش تجريبي قام به عالم تعلّق بفكرة الخلق، ورغب في التحدّي، وما لبث أن نتج عن ذلك مسخ خرج عن طوع خالقه، وشاكس صانعه، وتمرّد عليه شعورا منه بالعار لقبحه ما أثار الندم في نفسه؛ لأنه جاء على غير ما كان يريده، فأهمله، ورغب في التخلّي عنه، فقد فشل في محاكاة الخالق الأصلي فيما يخلق من نماذج آدميّة، ما زرع الكراهية في نفس المخلوق، وسرعان ما تطورت الكراهية إلى شهوة الانتقام، فتكون عملية الخلق في رواية «شيلّي» قد مرت بالمراحل الآتية: تجميع الكائن، ثم بعث الحياة فيه، ثم شعوره بالعار لبشاعته، ثم الشروع بالاختفاء عن الأنظار في الأماكن المهجورة، ثم نشوء الكراهية ثم الغضب، وأخيرا الانتقام العنيف من الناس.

وقع تأويل ثقافي- ديني لعملية خلق كائن متمرد عرف باسم «فرانكنشتاين»، ورجّحت بعض التأويلات الأمر إلى أنه محاكاة لخلق الله الشيطان، الذي خرج عن طاعة خالقه، وغالبا ما تقترن البشاعة بالعصيان، ولكن ليس من المستبعد أن تكون فكرة تخليق ذلك الوحش البشري متصلة

بحكايات الأشباح في الـمرويات الشعبية، ومنها الـحكايات الأوربية العجيبة التي تجعل من القلاع الـمهجورة أو الـمنعزلة مسرحا لأحداثها، لكنّ الوحش في رواية سعداوي قام بوظيفة مختلفة، لا صلة لها بمفهوم الـخلق الذي طرقته رواية شيلّي، بل بأحوال الـمخلوقين في ظلّ احتلال أجنبي وحرب أهلية.

12. العنف والكآبة الاجتماعية

وقد يكون العنف تعبيرا عن كآبة تخيّم على الـمجتمع، وتعكّر صفو حياته، فتتضاعف الظنون الهوسية، وتتضخّم الشكوك، وتزداد حالات الارتياب بالآخرين، وتلوذ الشخصيات بالعقاقير الـمخدّرة سعيا إلى بلوغ حال من فقدان الوعي هربا من الاعتراف بواقع الـحال الـمزري، ويقترن العنف بحالات من الهوس في مجتمعات نخرتها الفوضى، وراح أفرادها يبحثون عمّا يدفع بهم إلى النسيان، أو أنهم يغوصون في هلاوس مؤذية جرّاء فشلهم في التكيّف الاجتماعي، فينكمشون على أنفسهم، أو يمارسون عنفا أعمى ضد غيرهم غايته إلـحاق الضرر بهم، ومقاومة أي إصلاح لأحوالهم، وما يرافق ذلك من توتر، وقلق، وينفصم وعي الشخصية عن جذره العقلي، فتصبح ضحية أوهام تكرارية، وأخيلة ذهانية بفعل الإدمان على العقاقير الـمخدّرة.

وقف السرد على حالات مروّعة من الأوهام الشديدة، والتصورات الـمنقطعة عن الواقع، والاضطرابات النفسية الـحادّة، فضلا عن تخيّل أشياء لا وجود لها، وتوهّم أحداث لـم تقع، بل يتعذّر وقوعها، وسبب ذلك عدم انتظام أفكار الشخصيات في سياق مفهوم، كالاهتياج في السلوك، والتشوش في التواصل العاطفي، وما يعقبه من انزواء في أجواء مغلقة، وثم الهيجان الغامض جراء الإسراف في تعاطي الكحوليات، والـمخدرات، بنهج ثابت يدفع الشخصية صوب عالـم متخيّل لا صلة له بالعالـم الواقعي، وهو ما صورته رواية «الفيل الأزرق»[72] لأحمد مراد، حيث اختلط فيها الوعي باللاوعي في حبكة استفادت من ذخيرة الأمراض العصابية، وربطتها بممارسة العنف.

بعـد انقطاع دام خـمس سنوات عـاد «يحيى راشـد إبراهيم» إلى عـمله طبيبا في مستشفى العباسية للأمراض العقلية في القاهرة، فألحقته مديرة المستشفى بقسم خاص بالمجرمين الذين يُشكّ في أنهم اقترفوا جُنحا لاختلال عقلي أو نفسي، فيودعون فيه للتأكّد من أحوالهم، وإلى ذلك فهو شخصية عصابية تتعاطى العقارات المهلوسة المغيّبة للوعي. سقط يحيى في نوع من الكآبة المروّعة إثر حادث سير أدّى الى وفاة زوجته وابنته، فانقطع عن عمله، واعتزل الحياة في شقة غمرتها الفوضى، وأدمن على تعاطي نوع من عقار الهلوسة يدعى «الفيل الأزرق»، وهو عقار يوفّر له الإبحار في أوهام كثيفة تقطعه عن إيقاع حياته الرتيب، ويدفع به الى حياة موازية فيها من الألق ما يحجب عنه حياة تتخلّلها الأحلام الثقيلة، والكوابيس المخيفة.

زاد يحيى من جرعة العقار بعد أن تولّى علاج أول مريض وصل المستشفى، والمريض رجل اتهم بقتل زوجته، وتريد المحكمة، بدفع من المحامي، التأكّد فيما إذا كان القتل اقترف في ظروف عقلية ونفسية غير طبيعية بهدف التخفيف عن العقاب، أم أنه فعل مقصود بوعي كامل، وسرعان ما تبيّن أنّ القاتل، واسمه «شريف الكردي» طبيب نفسي، وهو صديق للطبيب المعالج يحيى، وهو، فضلا عن ذلك، شقيق «لبنى» التي كان يحيى ينوي الزواج بها قبل سنين طويلة، لكن أخاها حال دون ذلك بدعوى أنّه غير مؤهّل للزواج منها. يعود الأمر لعشرين سنة مضت تزوّجت خلالها لبنى من شخص يكبرها سنّا، وتزوج يحيى أيضا بعد ذلك، وأنجب قبل أن يفقد عائلته في حادث سير على طريق النطرون. وعلى الرغم من مرور عقدين، فما زال طيف لبنى يحوم في ذاكرة يحيى، ويراوده في أحلامه. وبهذا التقى طبيبان شبه مختلّين من النواحي العقلية والنفسية، أحدهما معالج، والآخر مريض في مهمة علاج لم يتفق لا على طبيعة الداء، ولا على نوع الدواء، فتعذّر ذلك بذريعة وجود مشكلة عاطفية قديمة بين الاثنين.

افترض الطبيب أن المريض يعاني ازدواجا عقليا، ولما لم يستجب ظنّ أنه يسعى إلى تضليله بحكم خبرته، فوقع تضارب بين طبيب نفسي يريد العلاج في ضوء تشخيصه، ومريض نفسي لا يستجيب للعلاج، فأساء كل منهما فهم الآخر، أو أنه تعمّد تلك الإساءة، وتلك هي حبكة الرواية التي أفادت من تقنية الرواية البوليسية. اعتقد المريض أنّ الطبيب يريد الانتقام منه؛ لأنه حال دون زواجه من أخته، وفسّر كل أفعاله في هذا السياق، فيما توّهم يحيى بأن شريفا حاول تضليله لكي يوهمه بأنه بريء من قتل زوجته «بسمة» التي ألقيت من الطابق الثلاثين، وسُحق جسدها على الأسفلت، فهو يقوم بأفعال مقصودة تُبعد عنه شبهة القتل، وكلّما مضت الأحداث تعمّق سوء التفاهم؛ فالمتّهم يعرّض للعزل كلما أتى فعلا لا يوافق توقّعات المعالج، وخلال ذلك استغرق يحيى في تحريات ماضي شريف، والنبش في ملفاته، وفي حياته الشخصية، بما في ذلك إعادة علاقته بأخته، وزيارة شقته لمعرفة الأدلّة التي تبرهن على أنه يحاول تضليله.

تفاقم إحباط يحيى بسبب عجزه عن الوقوع على دليل ضد شريف، فراح يقترف مزيدا من الأخطاء في علاجه، وفي معاملته له، وللتعويض عن فشله أفرط في تعاطي المخدرات، وراق له عقار الهلوسة «الفيل الأزرق» الذي كان يأخذ به إلى أوهام تختلط فيها وقائع الحياة بالتوهّمات الحلمية، فتناظر الكوابيس الغربية رتابة الوقائع اليومية، ولـمّا كان عالم الأوهام قد أصبح أكثر قوّة من عالم الواقع عنده، فقد حَسِبَ أنّ ما يراه، وهو يعاقر المخدرات، هو الواقع الحقيقي، وما أن يفيق من خدره إلا ويسعى للبرهنة على خطأ شريف في ضوء ما توهمه بفعل المخدّر، وبذلك اختل توازن يحيى، وأبحر في سراب عالم آخر دفع به إلى الجنون، فتراءت له شخصيات مرت بحياته بصور مختلفة، وأدوار مغايرة، ورأى نفسه يقترف أفعالا ما كان قادرا على فعلها في الواقع، وكان العنف عمادا لها.

اقترح السرد في رواية «الفيل الأزرق» موضوعا طريفا، وعالجه بطريقة

مشوّقة، فالتعاقب السريع للأحداث قدّم وصفا لـحالتي الطبيب والـمريض، وعرض معلومات نفسية أو عقلية أو طبية في سياق مرتبط بسلوك الشخصيات، فعبّر عن الاقتلاع النفسي للشخصيات في عالـم كئيب، وغُمرت الأفعال بخيال سردي مزدهر، وقدرة على التوغل في التفاصيل الدقيقة، وبلوغ الـحالات النفسية العميقة، واستدعاء الذكريات البعيدة، وخلط الأزمنة بالأمكنة، وملامسة الأعماق السحيقة للنفس البشرية التي تخلط بين دورها في نزع الداء بدواعي الشفاء ومسؤوليتها في توطين السقم بقصد الانتقام. وبالإجمال، فثمة براعة في رسم الأحوال النفسية والعقلية للشخصيات، وانتقاء اللـحظات التي تتجسد فيها أشدّ الـمواقف التباسا أو تعقيدا في بناء سردي رشيق، لكنها انطوت على أفعال عنيفة غمرت فضاء السرد بكامله.

غير أنّ العنف اتّخذ صورة أشدّ هولا في رواية «النُمروذ»[73] لأحمد صلاح سابق، فالاستمتاع بعقاب بالآخرين من غير موجب يستدعي الإسراف فيه ظاهرة طرأت على السرد العربي، ولـم تكن معروفة بالطريقة التي عرضتها الرواية إلا في أعمال الـماركيز دو ساد، فالاستغراق في التنكيل بالآخرين اتخذ سمة غريزة استبطنت الشخصيات، ووجدت سبيلها بالإفراط فيه، وكأنّه تنفيس عن غضب متأصل في الطبع، فلا سبيل للإحجام عنه، بل الإمعان في ممارسته، فما أعرضت عنه شخصية رئيسية من شخصيات الرواية، وما تورّعت عن التمرّس فيه تعبيرا عن نقمة غامضة لـم ترتق أسبابها إلى ما جرى الأخذ به من فتك وشدّة، وهو عنف لا مسوّغ له غير الهوس في تعذيب الآخرين، والالتذاذ بعقابهم في نوع من السادية التي لا تعرف حدّا يوقفها، ولا رادعا يردعها، فلا تفهم نوازع العنف في ضوء سلوك الشخصيات في العالـم الافتراضي للرواية، بل تقبع متوارية في دواخلها ثم ما تلبث أن تنبثق مثل حمم بركانية من العدوانية الـمدمرة حيث الرغبة في إحداث الألـم تلازم الشخصيات من غير استثناء، فما أن تغوص إحداها في متعة

جسدية أو ذهنية حتى تكافأ بغدر من أخرى تتربص بها، ويتساوى في ذلك الرجال والنساء في سلالة «الجارحي» التي امتهنت الدعارة وتهريب المخدرات تحت غلالة من الأعمال المشروعة، ولا وسيلة لها سوى النيل من بعضها في عنف ينتهي بمحو السلالة من الوجود بداية من الجدّ «جوهر الجارحي» وصولا إلى الحفيد «حسين الجارحي» بما في ذلك الأخوة، والأعمام.

القاعدة التي حكمت سلالة الجارحي هي الشهوة العارمة للمال، والمتعة الحرام، مال يأتي بطرائق غير مشروعة، ومتع لا تراعي الأعراف والشرائع، وشخصيات مأزومة نفسيا يتدفّق منها العنف تجاه الأقربين بقوة مثيرة للانتباه، وغالبا ما ينتهي بتدمير كل شيء في المكان الذي تعيش الشخصيات فيه، وعلى شاشة عريضة من العدوانية عرضت أحداث الانتقام، والاستمتاع به في قصور فارهة، أو أقبية مظلمة، أو مواخير صاخبة؛ فدأب الشخصيات لا يثمر عن خير مفيد بل عن شرّ مدمّر نشأت الشخصيات عليه، وتآلفت معه، وأصبح متعة خالصة. واستعانت الرواية بتقنيات مشوّقة ربطت مسار الأحداث بكشف منابع العنف الرابضة في نفوس مريضة تتغذّى على فكرة الانتقام من ذوي القربى لأسباب لا تمنح أي نوع من الشرعية لتلك الأفعال إلا إذا أرجعنا ذلك إلى تعاطي عقارات مهيجة، أو تراكم نزوع عدواني وجد فرصته في الانتقام الشنيع، وقد رُسمت الشخصيات بتكرارية تتوالى فيها الأدوار ذاتها بين أفراد السلالة. والحال هذه، فلم أجد لهذه الرواية نظيرا في التعبير عن العنف الفردي المنفلت، فكلما خُتم فصل في ممارسته انفتح آخر في متوالية متصاعدة بدأت بقتل شخص واحد وانتهت بإبادة سلالة كاملة.

كشفت روايتا «الفيل الأزرق» و«النمروذ» عن منحى جديد في السرد لم تطرقه الرواية العربية من قبل إلا على استحياء، وهو الإسراف في تمثيل العنف بالغوص في أعماق الشخصيات، وفضح دواخلها المتوتّرة، في

تعويض عن رتابة مجتمعية واضحة، ولا يصحّ القول إن الإثارة وحدها هي الهدف المنشود من ذلك، فذلك تمثيل لعنف صاعد يبرز للعيان في غير مكان، وقد اتخذ لنفسه ذرائع دينية أو سياسية، أو جاء تعبيرا عن غياب القانون، أو شيوع الإحباط، فمضى الأفراد في تطبيق شرائعهم، أو في التعبير عن رغباتهم، بعنف لا رادع له. ولعل السرد بعلاقته بموضوع العنف قد اتّجه ناحية غير مطروقة، فإذا كان من قبل ينصبّ على الخصوم، والأعداء، فقد أضحى ينسكب على الأقرباء، والأصدقاء، فلم تحل علاقات القرابة، ولا روابط الصداقة بين شخصيات الروايتين من دون أن تنقلب تلك العلاقات إلى النقيض بلا سبب يسوّغ ذلك، فتصبح شخصيات مسالمة موضوعا لعنف شائن.

وإذا كان العنف في السرد يتجه إلى الخارج في الماضي، فقد أمسى يتجه إلى الداخل، فكأنه مزيج غريب من سلوك تتداخل فيه الرغبة بالأذى، والاستمتاع به، ولعلّ تأويل ذلك يرتبط بالرغبة الذاتية في التدمير، وهي رغبة تنمو بتسارع ظاهر حينما تنزلق المجتمعات إلى نوع من الرتابة، فيتولّد عنف فردي لا يتّخذ طريقا له في التعبير إلا بإيذاء النفس، أو من هو في مقامها؛ فهوية العنف الجديد في الرواية العربية ذات طابع محلّي، يتّخذ شكل قصاص ينال الأقربين، ويقضي عليهم، من غير تأنيب للذات. تخلّى السرد عن اللطف، والرفق، وسقط في منطقة القسوة، والصلابة، فأثمر ذلك سيلا من أفعال عنيفة.

13. عنف الأغراب، وعنف الطبيعة

درج الاعتقاد أن العنف سلوك عدواني بين الأشخاص أو الجماعات، لكن العنف اتخذ طابعا مركّبا في رواية «القنافذ في يوم ساخن»[74] لفلاح رحيم، عنف مصدره الأغراب في صراعهم، وعنف مصدره الطبيعة القاسية بحرارتها وأعاصيرها، فقد ابتكرت الرواية مجتمعا سرديا غريبا في تركيبه،

رُمي به في مكان شبه منقطع في سلطنة عُمان، ومصدر غرابة ذلك الـمجتمع ينبع من كونه خليطا جيء به من أطراف الأرض كلها تقريبا، وشمل كثيرا من الأجناس، والـملل، والعقائد، والثقافات، واللغات، وفي غالبيته نال تعليما أكاديميا عاليا، لكنه سقط في وحل الدناءات والاغتيابات، وتحلّل تماسكه العلمي في مكائد تافهة، وانتهى متناحرا يدسّ كل واحد للآخر النمائم، فلم يكن ينتظر سوى إعصار هائج يقوّض وجوده في مدينة «صُحار» القاحلة، فما الغاية التي أرادت بها الرواية لحشد هذا الجمع من النساء والرجال الـمتنافرين، وهم يمارسون الـمكائد، سوى تسليط الضوء على الاستقامة الأكاديمية والأخلاقية للشخصية الرئيسية فيها «سليم كاظم»، الذي اضطر أن يلوذ بالفرار، في نهاية الـمطاف، شأن الآخرين؟. وهل أرادت الرواية كشف نزاهة شخصية برمي السوء على الشخصيات الدائرة في محيطها لفضح ما تطويه من عنف مستتر خلف وظائفها التعليمية في جامعة عُمانية؟

لا أميل إلى استبعاد هذا الاحتمال، فالتأويل السردي يعطي له مشروعة بقرائن كثيرة متناثرة في تضاعيف الرواية على أن التباغض، وهو ضرب كريه من ضروب العنف، أو باعث له، كان ملازما لسلوك معظم الشخصيات التي غاب التواصل فيما بينهما، فضلا عن جريمتي قتل حدثتا فيها: اغتيال شهاب في بغداد على خلفية من الحرب الأهلية في العراق، ومقتل أريكا في صحار في ظروف غامضة على خلفية تهتك وخمور على سطح إحدى العمارات في صحار. ولكن لو مضى الحال بالشخصيات، بما في ذلك شخصية سليم كاظم في الحفاظ على استقامتها الرواقية لسقطت في النمطية الـمشينة في كلّ سرد، إنما تفاعلت مع ذلك الـمجتمع السردي، فخرجت منه بغير ما دخلت إليه، ولعلها تكون اقترفت آثاما كانت حصّنت نفسها منها، بل وحملت جرثومة وباء لا شفاء منه يوازي في خطره وباء النفي الذي تمكّن منها، ولاحقها في حلّها وترحالها.

من الصحيح أنّ الشخصية الرئيسية، وهي الناطقة بالمادة السردية، والمرتّبة لتعاقبها، كانت تفرط في تأمّل أفعالها، وتبالغ في تأويل أفعال الآخرين بدواع من شعورها بالاقتلاع جرّاء النفي الطويل الذي عاشته، لكنها استخلصت عبرة مفادها: أنّ النجاة من ضرر المنفى تكسبها قوة، وتزودها بصلابة في مواجهة صروف الدهر، ولكن الرواية ما عادت وسيلة لتأكيد العبر، وتكريس المواعظ، فهي غوص عميق غايته استكناه الأحوال الخاصة والعامة بتمثيل جرئ لا يتواطأ مع الصعاب، ولا يجعل منها مشاق لا سبيل للخوض فيها، وقد حققت رواية «القنافذ في يوم ساخن» كثيرا من هذه الغاية، فخاضت بين التخوم الفاصلة بين نوعين سرديين راسخين هما السيرة الذاتية والرواية، واقترضت منهما، وموّهت على شخصياتها، وتنكّرت خلف بعض أحداثها، فأدرجت نفسها في نوع قيد التشكيل، هو «السيرة الروائية». ففضلا عن تعاقب الأحداث، وتتابع الوقائع في وتيرة سردية واحدة، فقد دسّت في صفحاتها أفكارا كثيرة عن المنفى، والعنف، والاستبداد، والعزلة، والجنس، والشراكة، والغدر، والطيش، في حركة سردية بارعة خلطت هذه العناصر بنسيج سردي متماسك.

توفّر الشرط الكلاسيكي في بنية الرواية، الشرط الذي بدونه يصبح السرد مشهدا مفتوحا، أو وقائع متناثرة، أو سيلا من العواطف المائعة، وهو الانطلاق من توازن للحدث السردي، ثم تمثيلا شاملا لاختلاله جراء العنف الصريح أو الضمني، وعودة للتوازن مرة أخرى، وتجلّى ذلك بتجربة وصول «سليم كاظم» إلى صُحار التي تنفث لهبا في معظم فصول السنة، وفقدانه للاستقامة التي كان عليها طوال حياته الشخصية والأكاديمية، ثم مغادرته المدينة مجبرا بعد فضيحة أخلاقية سقط فيها أو استدرج إليها، أورثته مرضا لا علاج له. وكأنه لا سبيل لاحتواء المنفي الذي فقد وطنا، وتعذر عليه الارتماء في وطن بديل، إلا بمزيد من الأوبئة المستعصية، فاستقامته الافتراضية انهارت بإغراءات عارضة ما ارتقت إلى رتبة الحبّ الحقيقي مع

«ساندرا» المهووسة بالشكوك، ولعله يتعذّر على المنفي خوض تجربة الحب الحقيقي، فثمة تعارض جذري بين الرغبة والحبّ، فما أن تُشبع الأولى إلا ويجد المنفي نفسه وعاء خاويا، وما أن يتاح الحبّ إلا تتلاشى الرغبة بالحبيب، فهذه إشكالية نفسية يدركها المنفيون جرّاء القلق والاقتلاع، وما ثبت خطؤها في أوساط المنفيين، ويؤكدها قنفذ فلاح رحيم بسلوكه، وأفعاله، وأفكاره.

ثم انبثق العنف الطبيعي ليفكّك العلاقات الواهنة بين الشخصيات التي اجتمعت طلبا للمال، وليس لغاية علمية، وتمثّل ذلك بإعصار دهم المدينة، وأحالها ركاما في وقت بلغ التنابذ العنيف بين الشخصيات غايته، فتناثرت، وتخاصمت، وما عاد متاحا لها لمّ شملها؛ فعنف الطبيعة ختم عنفا مواربا طوته الشخصيات في نفوسها، ولم تصرّح به إلا في حالات نادرة؛ لأنها تستّرت عليه، فأدخلها في متاهة من المكائد ضدّ بعضها. وتركز الاهتمام على شخصية سليم كاظم الذي عاصر حقبتي الاستبداد والاحتلال في العراق، وليس له موطئ قدم يؤمّن له أدنى شروط الحياة، وقد حمل وباء جنسيا لا شفاء منه جراء علاقة مع ساندرا، الكهلة المتصابية، التي لا تأبه بما تخلّفه من أضرار في علاقتها بالرجال، بعد أن خانها أزواجها. وفي وقت أحالت فيه ساندرا حياة سليم إلى سلسلة من الإحباطات، بلغه نبأ اغتيال صديقه المفكّر شهاب، الذي عاند مصيره منفيا، فعاد إلى العراق بعد ثلاثين عاما من النفي بوهم أنه سيقدّم العون لأهله تعويضا عن عدمية المنفى خلال مدة غيابه القسري عن بلاده؛ فيكون سقوط سليم مكافئا لاغتيال شهاب. حدث ذلك في وقت محق الإعصار الشخصيات، وتركها تتهاوي، وتبحث عن أماكن بديلة.

تضافر عنفان في النيل من شخصيات الرواية، عنف في سلوك الأفراد الحاملين لثقافات متنوعة لم تحدث بينهم انسجاما، ولا تواطأ في مهمتهم الأكاديمية في مكان أشبه ما يكون بالمنفى الاختياري، فتنازعوا حول الأدوار

والأعمال، وعنف ختمت به الطبيعة وجودهم في مدينة مرمية على أطراف الحواضر العمانية. أنتج هذا العنف المركّب تشويها لهوياتهم الإنسانية، فانتهوا مسوخا بشرية، جماعة من القنافذ المتوارين في جحورهم، تفرّق بينهم الأشواك، وتجمعهم المكائد. ولم يفت المؤلّف تصدير روايته بشذرة منسوبة لشهوبنهاور استبقت أحداث الرواية، وحدّدت أفق تلقّيها، وخلاصتها: تقاربت بعض القنافذ في يوم شتائي بارد طلبا للدفء، لكن أشواكها حالت دون اجتماعها، وكلما اشتدّ البرد سعت للتقارب، فتمنعها أشواكها، وبعد محاولات عدة، عرفت أن أفضل حال لها أن تترك مسافات مناسبة فيما بينها فلا هي منفصلة ولا هي متصلة. وتلك هي حال الناس، فحاجتهم تدفعهم إلى التقارب، واختلاف طباعهم يدفعهم للنفور من بعضهم. يكمن الحلّ المتاح في ترك مسافة معتدلة فيما بينهم، هي: التهذيب، وحسن الخلق، فذلك يوفر شراكة مناسبة لهم في الدنيا من دون ضرر، وبحسب هذا الترتيب لا يكون سدّ الحاجة إلى الدفء إلا جزئيا، لكنه يوفّر على الناس التعرض لوخز الأشواك، أما الإنسان الذي يختزن في داخله الحرارة، فيفضل أن يبقى وحيدا «حيث لا يخز أحدا بشوكه، ولا يسمح لأحد أن يخزه»(75).

14. ترحال وعنف استعماري

وإذْ نظر كثيرون إلى العنف باعتباره نزوعا عدوانيا ينبغي لجمه بوسائل تبدأ بالتربية وتنتهي بالعقاب، فقد منح آخرون العنف سمة التقدير حينما ربطوه بأفعال جماعية كالفتوحات الدينية، والغزوات العسكرية، والحملات التبشيرية؛ بحجة تحقيق أهداف كبيرة لا يدركها أولئك الذين وقع العنف عليهم، وظهر ذلك جليّا في الحركات الجهادية، والحروب الدينية، وإلى ذلك مُنح العنف شرعية منقطعة النظير في حركات الاستقلال، وسوّغ الأخذ به في مقاومة الاستعمار، قد افتتح «فرانز فانون» كتابه «معذّبو الأرض»

بالتحريض على العنف في مقاومة الظاهرة الاستعمارية «إنّ محو الاستعمار حدث عنيف دائما»، فمهما قلّبت تلك الظاهرة على وجوهها كافة، فإنّما هي «إحلال نوع إنسانيّ محلّ نوع إنسانيّ آخر، إحلالا كليّا كاملا مطلقا، بلا مراحل انتقال» ولا وسيلة لتعديل هذ الخطأ إلا العنف الذي جعله فانون أداة لمقاومة الاستعمار، والتخلّص منه؛ وبذلك أضفى عليه طابع القداسة حينما قرنه بالتحرير من عبء المستعمر.

وضع «سارتر» مقدّمة لكتاب فانون خلع فيها الشرعية على دعوته العنيفة في استرداد هويات الشعوب من مستعمريها الغربيين، قال فيها «إنّ علائم العنف لا يستطيع لينٌ أن يمحوها، فالعنف وحده هو الذي يستطيع أن يهدمها؛ ذلك أنّ المستعمَر يُشفى من عُصاب الاستعمار، بطرد المستعمِر من أرضه بالسلاح، فحين يتفجّر غضبه يستردّ شفافيته المفقودة، بذلك يعرف نفسه بمقدار ما يكون قادرا على صنعها»[76]. أصبح العنف رهانا على الحرية، وطريقا إليها، فمن دونه سوف ترزح الشعوب تحت نير مستعمريها، فليطلق عنف الحرية. تقوم الشعوب المستعمرة تعريف ذاتها بممارسة العنف ضد مستعمريها، فلا يُكافأ العنف الاستعماري إلا بعنف التحرير الذي يخلّف شعورا بالشفافية الإنسانية. العنف عند فانون قوة مطهّرة للذات «قوّة تعيد الاعتزاز واحترام الذات إلى الوطنيين الأصليين الذين استُعمروا»[77].

ومع أن فانون دعا للأخذ بالعنف، لكنّه قيّده بقيدين: اجتماعي وتاريخي: أن يكون عنفا جماعيا وليس فرديا، وأن تتبنّاه الشعوب المستعمرة ضد المستعمرين، وبذلك لم يدعُ فانون لعنف فردي منفلت لا غاية له، إنما قرنه بشرط الحرية، وجعله وسيلة تبلغ بها الشعوب مرفأ الانعتاق، لا غاية للانتقام الأعمى من الخصوم. وهذا العنف، فضلا عن كونه أداة تتحرّر بها الشعوب من أصفادها، وذلك مكسب عظيم الأهمية في تاريخها، فله وظيفة جليلة الشأن، فهو «يصهر القبلية والإقليمية، ويشدّ أبناء المجتمع بعضهم إلى بعض، ملزما كلّ فرد بواجبه تجاه نفسه، ونحو الآخرين»[78]. عنف فانون

مقترن بالتجربة الاستعمارية، وهو يزول بزوالها، ويؤدي هذا الضرب من العنف إلى نزع الشعور بالنقص الذي رسخته التجربة الاستعمارية في نفوس المستعمَرين تجاه المستعمِرين، فيكون عنفا طارئا، وليس عنفا خالدا في طبع الإنسان، كما قال فرويد، إنه من نتاج العبودية الاستعمارية، وهو وسيلة للتطهّر من آثامها المشينة، وينبغي أن يتلاشى ويضمحلّ بتحقيق الغاية المرجوّة منه، فقد فرضته ظروف خارجية على الشعوب المستعمرة، وسوف يزول بزوال تلك الظروف. هذا ترخيص ثوري يعطي للمظلوم حق الردّ بالعنف على الظالم، فحيثما يكون هنالك مستعمِر ومستعمَر فلا مهادنة بينهما، بل مكافأة العنف بالعنف، وهو أمر لاذت به معظم الشعوب المستعمَرة في العصر الحديث حينما نزعت عنها السيطرة الاستعمارية.

وإذ لوثّت التجربة الاستعمارية العالم الحديث بالعنف احتلالا، واستغلالا، وعبودية، فقد منحت الحقّ للشعوب المستعمرة بممارسة العنف، وطبقا لمقترح فانون فقد تحققت غاية العنف باستعادة كثير من الشعوب لحرياتها، وحقوقها، وكرامتها، ولم يهمل السرد هذه العملية المركّبة من العنف والعنف المضاد، وإذ شاع القول حول آداب مقاومة الاستعمار في كثير من بلاد العالم، وما طواه من عنف هادف إلي التحرير، مما لا يستدعي الوقوف عليه في هذا السياق لشهرته وذيوعه، فيلزم الانصراف لمعالجة صلة السرد بالعنف الاستعماري، فقد بذرت أول رواية إنجليزية في العصر الحديث بذرة ذلك العنف، وصوّرت تبعاته.

قصدت بها رواية «روبنسون كروزو» لدانييل ديفو التي صدرت في عام 1719م، وبها افتتح السرد الاستعماري طريقه إلى الآداب السردية الحديثة، وهو سرد يتعرّض للكيفية التي أخذت بها الإدارات الاستعمارية في علاقاتها مع الشعوب المستعمَرة إما بإعادة تأهيلها بالقوة على وفق قيمها الغربية، أو بإرغامها على الامتثال لما تريده منها، أو بمحو وجودها باتباع سياسة الإبادة الجماعية التي مارستها في غير قارة من قارات العالم. وتتذرع تلك الإدارات

بذرائع شتّى تبدأ بدعوات إصلاح العادات، وتعديل الـمعتقدات، وتنتهي بتملّك الأرض وما عليها من البشر والثروات، وقد أخذت بهذا الضرب من العنف معظم الإدارات الاستعمارية في العصر الحديث، غير أن كروزو لم يطبق هذا البرنامج بكامله لكونه فردا وليس إمبراطورية، فاجتزأ منه إجرائين خطيرين فوّض بهما لنفسه حق السيطرة الناس، والسيادة على الـمكان، أولهما التأهيل الأخلاقي، وثانيهما التملّك بالقوة، أي تأهيل الـمقيم الأصلي في أرضه على وفق النظام القيمي للدخيل الطارئ، وتعليمه لغته، وتلقينه معتقده، واستغلال جهده، وخلع اسم عليه، وتحويله إلى تابع بالعنف، ثم الانتقال، بعد ذلك، إلى تثبيت حق امتلاكه، وأرضه امتلاكا صرفا لا شائبة فيه.

صار من نافلة القول بأن رواية «روبنسون كروزو» هي النسخة الاستعمارية الأولى لتجربة العنف خارج الـمجال الغربي، ومع ذلك فقد واربت في كشف تفاصيل العنف الـملازم للتجارب الحقيقية الـمناظرة لهذه التجربة الـمتخيلة، فاكتفت بوصف ثمرتها الناضجة التي يتعذّر قطفها من دون التمادي في العنف، فقد كان الوافد فردا، وليس حملة عسكرية تعبر البحار من أجل بسط سيطرتها على أرض الآخرين، وكان الـمقيم الأصلي شخصا واحدا، وليس شعوبا كاملة، واستغرق التأهيل وقتا طويلا، وهو يختلف عن عملية التغيير السريع، والاستئصال الـمتعجّل للقيم والـمعتقدات، فكل ذلك من الـمكاسب الـمتأخرة للتجربة الاستعمارية التي اتخذت العنف وسيلة لإرغام الآخرين على قبول ما تريد. وانتهت الرواية بما تنتهي به الخطة الاستعمارية في بسط الهيمنة على الأوطان والشعوب. ولـم يحدث أن قامت علاقة مع الآخرين غايتها السيطرة عليهم باللين واللطف، فقد اختطت تلك العلاقة عُرفا يقوم فيه الغالب على إرغام الـمغلوب بالقوة، وهي قوة تتضمن مزجا من القسوة والخشونة تؤدي إما إلى الخضوع وإما إلى الـموت.

الخضوع هو نوع من الإذعان الذي يشترط حضورا للعنف الاستعماري الذي يكبح التمرد والعصيان، وهدفه إحداث تغيير في العلاقات، والولاءات،

والانتماءات، تنتهي بإحلال التبعية للحواضر الاستعمارية، وهذه سمة عامة لازمت التجربة الاستعمارية عبر التاريخ، وأما الموت فهو اللجوء إلى القتل الذي تمثله الإبادات التي تعرّضت لها الجماعات الأصلية في غير مكان، مع أن مفهوم الإبادة لا يقتصر على القتل الجماعي الذي تتولاه سلطة مسؤولة، فالقتل من ضمنه، فالإبادة، حسب «رفائيل لُمكِنْ»، تتخطّى ذلك، فتكون عبارة عن «خطة منسّقة من أنشطة مختلفة تهدف إلى تدمير المقوّمات الأساسية لحياة مجتمع ما»(79)، وبتخريب هذه المقومات تتلاشى الجماعة الأصلية التي تباد إما على عجل بالموت، وإما ببطء عبر التهجير، والاعتقال، والعزل، وهذان الإجراءان يتخذان من العنف وسيلة لهما.

وشكّل المكان النائي مقوّما من مقومات السرد الاستعماري حيث تكتسب المغامرة طابعها الفريد في أرض نائية، ففي تلك البقاع القصيّة تدور الأحداث الأساسية، وفيها تستردّ الشخصيات الوافدة هيبتها بالعنف الذي تتدرّع به، وفيها تفقد الشخصيات الأصلية هيبتها بالخوف، فتتقلّب المصائر، وتتغير العلاقات، وقدم «كروزو» مثالا ممتازا على هذا الموضوع، فقد حاز على أرض الآخرين بالشدّة والعزم، وامتلكها بالقوة المسلّحة «إنني ملكٌ على كلّ هذه البلاد بشكل غير قابل للإلغاء، وإنّني أتمتّع بحقّ الملكيّة، وإذا استطعت نقل ملكيّة هذا المكان، يمكن أن أحصل عليه بالوراثة بشكل كامل كأيّ مالك مزرعة في إنجلترا». وزاد على ذلك بأن قال «كنت أمتلك كلّ ما أنا قادر على التمتّع به، ويمكن حين يحلو لي أن أدعو نفسيّ ملكا أو إمبراطورا على البلاد التي أمتلكها بكاملها»(80). بحسب المصالح الاستعمارية لا فائدة من مكان مهجور، تشترط الملكية تأهيلا للمكان بمن فيه وعليه، وجعله مستعمرة مفيدة يكافئ فيها المالك جهده، وهو ما انتهى إليه» كروزو» الذي أصبح مالكا بالمعنى الشامل للتملّك الاستعماري «صارت جزيرتي مأهولة، واعتقدت أنّني غنيّ بالتابعين، وغالبا ما تخيّلت أنّني ملكٌ على البلاد بأكملها، ولديّ حقّ لا يشكّ به بالسيادة،

أمّا بالنسبة لرغبتي فهم خاضعون بشكل كامل كما هو واضح: كنت سيّدا مطلقا وسانًا للقوانين؛ وكلّهم كانوا مدينين بحياتهم لي، ومستعدّين للتضحية بها لو اقتضى الأمر من أجلي»[81].

وكما ذكرتُ في «موسوعة السرد العربي» فقد قام التمثيل السرديّ في هذه الرواية «بتهديم نسق ثقافيّ أصليّ بُني على مفهوم الاندماج بالطبيعة، وأحلّ مكانه نسقا آخر قام على مبدأ السيطرة عليها، وذلك أفضى إلى علاقة مقلوبة، فقد أصبح الملوَّن وهو المواطن الأصليّ تابعا، والأبيض الوافد متبوعا، فمديونيّة المعنى التي فرضتها القوّة جعلت الأوّل مدينا للثاني، وصوِّر الملوَّن بأنّه متوحّش وجاهل، بُعث من طيّات النسيان، وأُدرج في سياق الكينونة البشريّة حينما امتثل لقيم الرجل الأبيض. ثمّ انكشف المغزى المتواري خلف الأحداث والشخصيّات وروح المغامرة، فحينما أفلح الأبيض في العودة إلى مسقط رأسه، ترك أرضا معمورة، واصطحب معه عبدا مسمّى له تاريخ ولغة وعقيدة وقيم وسلوك صنعها جميعها الأبيض؛ فبظهور الرجل الأبيض في عالم الملوّنين اختلّ التوازن، ووقع تضادٌّ بين عالمين متباينين، تضادٌّ في القيم، والأخلاق، والثقافة. فلا حلّ إلا بإعادة إنتاج جديدة للعالم طبقا لمعايير القيم الغربيّة. وقد أظهر السرد كفاءة استثنائيّة لقيم «كروزو» المتحضّر وقصورا واضحا في قيم «المتوحّشين». وبدون ردم هذه الهوّة سوف تصل العلاقة بين الطرفين إلى طريق مسدود، ثمّ لا بدَّ من انتصار الخير على الشرّ، فرسالة الخير البيضاء ينبغي أن تُنقش في كلّ قلب ينقصه الشرط الإنسانيّ في عالم الشرّ الملوّن، لينتقل بها من مستوى الوحشيّة إلى مستوى المدنية، فينبغي تدجين «فرايدي» وتكييفه واستيعابه، ليس من أجل أن يستقلّ بها بنفسه ويكون حرّا، إنّما ليخدم سيّده، ويكون تابعا له، وهذا يسوّغ حالة الاسترقاق والعبوديّة[82].

بذرت رواية ديفو نظيرات لها في سائر أرجاء العالم، فترحال الشخصيات في ربوع المستعمرات الإنجليزية أو الفرنسية أو الإسبانية ظاهرة

شائعة يتعثر بها القارئ حيثما مضى في الآداب القومية لتلك الأمم، وسوف أختار مثالا واحدا على ذلك، وهو يحيل على عدد وافر من الأمثلة الأخرى، ظهرت عند: ديكنز، وثكري، وكونراد، وكيبلنغ، وداريل، وفورستر، ودوديه، وموباسان، ومونترلان، وبرتران، وغالدوز، وراندو، وكامو، وسواهم، حيث تترحّل شخصيات رواياتهم في المستعمرات باعتبارها امتدادا للإمبراطوريات الاستعمارية، وتسعى لصوغ تاريخها بوصفها جزءا منها، ولا عجب أن جعل «كيبلنغ» من الهند فضاء لأحداث روايته «كيم»، واختار لها عنوانا ثانويا هو «مغامرات صبي بحثا عن هويته في الهند»[83]، ففي شمال شبه القارة الهندية سعى الفتى الإنجليزي «كيم» لاكتشاف هويته في ظل حكم الإمبراطورية، فاندغم حبّه للهند، التي ولد ونشأ فيها، بحبه لبريطانيا العظمى التي ينتمي إليها، فحامى عن بلاده في أرض تابعة لها، وانتهى إلى هوية استجابت لشروط الانتماء للإمبراطورية البريطانية في استئثارها بالهند. وقد وصف جويس الميول الفكرية في روايات كيبلنغ بأنها تعبّر عن «شوفينية رنّانة»[84] خدشت من قيمة الأجانب، وكانت مثار صدمة بالنسبة لهم. غير أنني أريد أن أشير لروايتين فرنسيتين أردف بها ما ورد في «كيم»، بهدف بيان حرية الترحال في أرض الآخرين باعتبارها من التوابع الاستعمارية، وهما رواية «جورج المورسّي» لألكسندر دوما، ورواية «اللاأخلاقي» لأندريه جيد.

كان «ألكسندر دوما» كاتبا مقروءا على نطاق واسع لما تركه من روايات شائقة في مغامراتها، لكنه كتب رواية خالف بها معظم رواياته الأخرى، مثل «الفرسان الثلاثة» و«الكونت دي مونت كريستو»، وهي رواية «جورج المورسّي»، وجعل من جزيرة «مورسيوش» مسرحا لأحداثها السردية التي تكاد تناظر تجارب الرحالة الاستعماريين الذين يمهّدون لقدوم بلادهم. احتلّت فرنسا مورسيوش الواقعة على السواحل الشرقية لأفريقيا بين 1715–1810، وأطلقت عليها اسم «جزيرة فرنسا»، وقبل ذلك تعاقب على استعمارها

البرتغاليون، والهولنديون. وحينما كتب دوما روايته في عام 1847م، كانت الجزيرة تحت السيطرة البريطانية، فسعى إلى إغراء فرنسا على إعادة احتلالها، إغراء يسيل له لعاب الامبراطوريات الاستعمارية لما فيه من التغنّي بجمالها وثرائها. وعلى الرغم من الرواية كشفت التراتب الاجتماعي المهين بين المواطنين الأصليين والوافدين المستعمرين، وما تفجّر من صراع بينهم حول ذلك، إلا أنّ نبرتها السردية شجعت الفرنسيين على إعادة امتلاك الجزيرة مهما كان الثمن، فقد صدح قلمه بوصفها كأنها يوتوبيا، وجذب الأنظار إليها كما فعلت سائر المدوّنات الاستعمارية، ولم يكن دوما جاهلا بذلك؛ فهو يتحدّر عن أصول أفريقية مهجّنة، ولديه خبرة في أحوال المستعمرات الفرنسية فيما وراء البحار.

بدأت الرواية بإغراء القارئ لأن يتخلّى عن عالمه الفرنسي الخامل الذي يعيش فيه، والذهاب إلى جنان الخلد الأفريقية، إلى الأرض الموعودة، ليتعرّف على نفسه فيها حيث يمكن للإنسان أن يكتشف نفسه على حقيقتها في تلك الديار. وقد وفر المؤلّف في الصفحة الأولى من الرواية كلّ السبل الممكنة للتعبير عن الولع الاستعماري باستيطان البلاد النائية «ألم يسبق لكم أحيانا، في ليلة من تلك الليالي الطويلة، الكئيبة الباردة، حيث تنصتون، وقد اختليتم بفكركم، إلى الريح تصفر بين أروقة منازلكم، والأمطار تجلد نوافذكم؛ ألم يسبق لكم، وقد وضعتم جباهكم لصق مدفأتكم، وأخذتم تنظرون إلى الجمرات المتوهّجة في الموقد، تنظرون إليها من دون أن تروها، أقول ألم يسبق لكم أن ضقتم ذرعا بهذا الطقس الكئيب، طقس باريسنا الرطبة الموحلة، وأن حلمتم بواحات غنّاء مخضّرة شديدة العذوبة، حيث بوسع المرء- في أي فصل ما- أن يترك نفسه تنقاد رويدا رويدا للنوم، عند ضفة نبع ما منعش، أو أسفل جذع نخلة أو ظلال تفاح الورد، منعّما بإحساس الرضا والخدّر؟ حسنا، إن الفردوس التي تحلمون بها موجودة حقا؛ تلك الجنة، جنة عدن التي تطمعون فيها، تنتظركم؛ ذلك

الـجـدول الذي ينبـغي أن يهـدهد قيلولتكم الوسنى، يهـبط شـلالا وينبـعث غبارا؛ تلك النخلة التي ينبغي أن تؤوي نومكم، تسلّم لنفحات البحر سعفاتها الشبيهة بريشة على قبعة عملاق. إن تفّاح الورد، بثماره البرّاقة، يمنحكم ظلاه العبقة. هيا معي؛ تعالوا»[85].

دعا الكاتبُ القارئ الفرنسي إلى هجر وطنه الأم واستيطان بلاد جديدة، كما فعل سلفه الإنجليزي ديفو، لقد رغب في اصطحاب القارئ إلى عالـم «ألف ليلة وليلة»، إلى الـمحيط الهندي، ويبلغ به «الأرض الـمنعّمة التي أخفتها الطبيعة عند تخوم العالـم، مثلما تخفي أم غيور جمال ابنتها العذري عن أعين العـوّام؛ ذاك أن هذه الأرض هي الأرض الـموعـودة، هي جـوهرة الـمحيط الهندي، هي جزيرة موريس». ولأن فرنسا فقدتْ «بنت البحار البتول» أو «الأسيرة الـجميلة»، فقد ناشدها لأن تعيد السيطرة عليها بالقوة «لعلّ فرنسا تتمكّن من أن تشتريك مجدّدا، أنت يا ابنة الهند الثرية، أن تقايض بك بعض ممالك أوربا البئيسة»، ومضى يؤجّج الولع الاستعماري في استيطانها «دعوني أحدّثكم عن الـجزيرة الـممتلئة شعرا، التي تُدلّى قدميها في الـماء، وتخفي رأسها في السحاب؛ إنها فينوس جديدة شهد العالـم ميلادها، فينوس أخرى ولدت كأختها من زبد البحار، وارتفعت من مهدها الـمائي إلى مملكتها السماوية، مكلّلة بنهارات مشرقة، وليال مرصعة بالنجوم، كأنها عقد أبدي سلّمته يد الربّ نفسها، ولـم يستطع الإنجليز إلى الآن أن يسرقوه». وقد رأى بأن سماء تلك الـجزيرة العذراء صافية تغري القارئ أن يمضي في تأمّل صفحتها من غير ارتواء، إنها «قطعة لازورد، حيث يخلّف الربّ في كل خطوة من خطاه نثارا ذهبيا، كلّ ذرة منه عالـم بأكمله»[86].

تبعث رواية دوما في صفحاتها الأولى شعورا بالاسترخاء العجيب، والرغبة الـخالدة، والترقّب الـممتع، فكأن الـمغامرة الاستعمارية نزهة استوائية بقارب سياحي، فهي تغوي الفرنسيين، وغيرهم من قرّاء دوما من الأوربيين إلى شدّ الرحال صوب جنة عدن في شرق أفريقيا، وتغويهم بِنِعَم

وفيرة لا وجود لها في باريس الـموحلة، ولا في أية عاصمة غربية جامدة الأوصال، ولكن تحويل فعل الإغواء إلى حقيقة واقعية يقتضي غزوا ينتزع الأسيرة الجميلة من بين مخالب الإنجليز، فالاستئثار بالعذراء الأفريقية السمراء لا يتحقّق بالإنشاء السردي بل بالعنف الـمسلّح الذي استبطن الحملات الاستعمارية كلها، ولذلك تختل موازين الأحداث في الرواية بعد فرضيات الاستهلال، ويندلع العنف بين الأهالي والـمستعمرين. بل بين الأهالي أنفسهم، فالتجربة الاستعمارية تنشر وباء العنف حيثما كانت. فضحت رواية دوما حقيقة جرى التكتّم عليها مدة طويلة، وهي التنافس الاستعماري على أرض الآخرين، حيث يتحدّد مصير الشعوب بناء على ما ينتهي إليه نزاع القوة بين الغالب والـمغلوب من القوى الاستعمارية. تتملّك الامبراطوريات الجزر، والبحار، والبلاد، وأحيانا القارات، بالعنف، وتحوز عليها أو تتخلّى عنها بحسب قانون الغاب الذي تسيّر به شؤون الآخرين، فالتناوب الاستعماري على بقع كثيرة من العالـم خضع لرهان القوة، وإطلاق العنف على عواهنه من دون اعتبار لـمصائر الشعوب والأمم، ويعدّ السرد الاستعماري أرشيفا بالغ الدلالة على كل ذلك.

لـم يتخلّف «أندريه جيد» عن سلفه دوما، فدفع بطل رواية «اللا أخلاقي»، واسمه «ميشيل» للاستشفاء في واحة جزائرية نائية قرب «بسكرة» صحبة زوجته «مارسيلين». واحة خلابة تشفى الـمرضى من العِلل الـمتوطّنة في نفوسهم وأجسادهم. وقد ظهر الزوجان متلازمين في الاعتلال والإبلال طوال صفحات الرواية فيتبادلان الـمواقع من دون انقطاع. غادر ميشيل فرنسا عليلا ينفث دما من جوفه، وعاد من الجزائر معافى؛ فالجزائر امتداد لفرنسا في الرواية والواقع، كما كانت الهند بالنسبة لبريطانيا في رواية «كيم». الجزائر مكان استشفاء يقصده الـمرضى الفرنسيون للنقاهة، ويعودون منه أصحّاء، وفيها يقترفون الـموبقات التي تعدّ حقا مكتسبا من حقوقهم لا يتنازلون عنه. بدأت الرواية بمدينة بِسْكَرة، وانتهت بها، وهي كما وصفها

ميشيل «مكان ظليل مليئ بالضوء والهدوء، ويبدو لي كمأوى يهرب إليه الـمرء من الزمن»[87]. هذا الوصف نسخ متخيل لكثير من الأوصاف التي احتشدت بها الرواية الاستعمارية، وقد لاحظناه قبل قليل في رواية «جورج الـمورسّي» ولا تكاد تخلوا من أمثاله رواية دارت في تلك الأصقاع البعيدة. وفيما كان ميشيل هو العليل في بداية الرواية، فشفى في الواحة الـجزائرية، انتهت الرواية بأن ذهب بزوجته إليها للاستشفاء غير أنها قضت نحبها فيها؛ ليس لأنها غير شافية إنما لأن زوجها أفرط في مصاحبة الفتيان، وفيما ارتسمت صورة الزوجة الـمؤمنة التي واظبت على ارتياد الكنيسة شغل الزوج بإطفاء شغفه بالفتيان، يتسلّى بهم في أرجاء الواحة، ويصحبهم إلى بيته الـمنعزل، ويخضعهم لشهواته.

تفاقم مرض ميشيل أول الأمر، وصار بيته مأوى للصبيان، ولكن لا يلفته فيهم إلا جمالهم الـجسدي، ومنهم فتى يدعى «مختار»، الأكثر جمالا بين كثيرين مثل: «بشير» و«عاشور» و«لطيف» و«هاشمي»، جاء شفاؤه على يد هؤلاء الصبية، فهو باحث عن الـمتعة بغض النظر عن روابطه الزوجية، وبعد أن تعافى قصد أوربا حيث وطنه الأصلي الذي يعرف لغته وماضيه. وما أن وطأت قدماه أرض القارة الأم حتى أخذ يقارنها بالـمدينة الـجزائرية، الامتداد الاستعماري لفرنسا، الـمدينة التي وفّرت له كشف هويته الفردية «أصبحت حياتي أكيدة وواعية، وبعد هذه الـمعاناة الطويلة، أعتقد أنني قد ولدت من جديد، وفصلت ماضيّ عن حاضري، وجدت نفسي جديدا في أرض مجهولة»، وبعد أن استكمل ميشيل شفاءه، وعاد معافى إلى فرنسا، شعر بأنه غير ذلك الرجل الواهن الذي كان عليه من قبل «هذا هو شخصي الـجديد، شخص ولد في داخله حَدَثٌ مدهش، ولكن فيما بعد قلت لنفسي أنه سيكون شخصا بالغ الأهمية، عليه أن يحيا، وأن ينتظر، رحت أتأمّل -مثلما فعل ديكارت- بطريقة يمكن السير على هداها، لدرجة أن مارسلين نفسها قد خُدعت حين شاهدتني، ترى هل تغيرت نظرتي حقا؟»[88].

ترحّل ميشيل بصحبة مارسلين في غير مدينة في فرنسا وإيطاليا، وفيما شفي الزوج من علله القديمة، وهي علل غامضة لها صلة بالـمتع الشاذة، انصرف لإدارة أملاكه، وبحوثه، والاستمتاع بصحبة الفتيان في مزرعته في شمال فرنسا، ثم بدأت زوجته تذوي، فاصطبحها إلى بسكرة حيث قضت نحبها فيما كان هو يستمتع بصحبة الفتى مختار، وداوم عليه بعد ذلك، وكان صاحب الفندق يحضر له الأطفال، ومنهم «علي» وأخته من «أولاد نايل». دورة حياة ميشيل دورة حياة شقية، بدأت بمرضه وشفائه، وانتهت بمرض مارسلين وموتها، وتخلل ذلك شغف بالبحث عن متع مع فتيان أقرب إلى أن يكونوا أطفالا، حدث الشفاء والاستمتاع في أرض غريبة. ومع أن جِيْد لـم يشر في روايته بوضوح لـممارسة العنف الـجنسي مع الصبيان من قبل بطل روايته، فإن «توماس مان» أشار في يومياته إلى أن جِيْد لـجأ إلى ممارسة «أنواع السلوك الـجنسي العدواني الـمباشر ضدّ الشباب، دون احترام أو توقير، وبلا أي خجل من أعمارهم، والتعامل معهم بلا ودّ ولا روح»[89]. لكنه وارب في روايته السيرية، فألـمح إليه من غير تصريح به.

15. السرد والعنف اللغوي

وأشدّ ما تتعرّض له اللغات من عنف هو عنف الإحلال، فقد أدت التجربة الاستعمارية إلى محو لغات كثيرة، فحلّت الإنجليزية أو الفرنسية أو الإسبانية، محل لغات أخرى في آسيا وأمريكا وإفريقيا وأستراليا، فانقرضت اللغات الأصلية، ولـم يعد لها ذكر إلا في كتب التاريخ. قد تتعرّض اللغة للتحوّل بدواعي الاستعمال، وتبدّل الظروف الثقافيّة، فتتطور الأساليب بحسب حاجة الناس، ولا ينبغي الـخوف من أخطار التطور اللغوي، إنما مصدر الـخوف إحلال لغة محلّ لغة أخرى؛ لأن اللغة مكون أساس من مكونات الهوية، وحيثما يُذكر موضوع الهوية تقع الإشارة إلى اللغة باعتبارها الوسيلة الـحاملة للأفكار، والـمنتجة لها، فاللغة والهوية متلازمتان، وعنهما تنتج

«الهوية الثقافية» لأي أمة من الأمم، وفي عالم يتقاسمه نزاع الهويات تشخص مخاطر تهدّد اللغات القوميّة، وهي مخاطر تشمل كلا من الذائقة الثقافية بما في ذلك الإنتاج الأدبي والفكري والفني. الهوية هي الإطار الناظم للأفكار، والمعتقدات، والتصورات، وبها تتميز أمّة من الأمم عن غيرها، وقد كان الارتماء في إطار هوية مغلقة، في العصور القديمة والوسيطة، أمرا محمودا؛ لأن الهويات كانت تقوم على قواعد من القيم الدينية، لكن تغييرا جوهريا طرأ على مفهوم الهوية في العصر الحديث، فأصبحت إطارا تمتزج فيه التصورات الدنيوية بكافة أشكالها. وإذا كان القدماء قد نادوا بهوية صافية يقع تعريف المجتمعات بها تعريفا قاطعا، فقد ضاق ذلك المفهوم في العصور الحديثة، وأصبح مرنا، ومنفتحا، ومهجّنا، وجامعا لكثير من القيم والأفكار والعقائد، وأصبحت الهوية فاعلة بمقدار انفتاحها وعطائها وثرائها، وليس بانغلاقها على قوم أو معتقد أو مذهب.

يمكن المحافظة على الهوية الثقافية بالتفاعل مع الهويات الأخرى أخذا وعطاء وتواصلا، وليس إرغاما وإجبارا كما حدث في كثير من البلاد، فما اقتصر العنف على الاستعباد والاستعمار، إنما جاوزه إلى نوع جديد من العنف الثقافي، هو العنف اللغوي الذي تمارسه الألسن، وقوامه استبدال لغة وافدة طارئة بلغة أصلية راسخة، وظاهرة الاستبدال اللغوي بين الحواضر الاستعمارية ومستعمراتها معروف على نطاق واسع، فكثير من كتّاب المستعمرات أخذوا باللغات الاستعمارية، في الهند، والجزائر، والمغرب، وبعض الدول الإفريقية، وسائر دول أمريكا اللاتينية، وعبّروا عن قضايا شعوبهم، وكتبوا عن أحوالها بلغات غريبة عنها. ولن يبرأ الاستبدال اللغوي عن نوع من العنف الرمزي الذي تمارسه لغة ضد لغة أخرى، وذلك في إطار التنازع اللغوي بين الثقافات. وقد لا تكون الظاهرة الاستعمارية هي السبب وراء ذلك، إنما الظروف الشخصية للكتاب من هجرة ونفي ونزوح، ما يفضي إلى تمايز في أساليب الكتابة كما ظهر عند «كونديرا» في انتقاله من اللغة

التشيكية إلى الفرنسية، وما ترتّب عليه من فقدان بعض السمات التي رافقت رواياته في اللغة الأولى، مثل «الحياة هي في مكان آخر» و« كتاب الضحك والنسيان،» وكائن لا تحتمل خفته» عمّا حدث في الطور الفرنسي الذي بدأ برواية «البطء»، ثم «الهوية»، و«الجهل»، وفيها انعطف الجموح الذي وسم روايات الحقبة الأولى إلى نوع من الركود الذي ميّز الثانية. وعلى نقيض ذلك اختصم بورخيس مع مترجمه إلى اللغة الإنجليزية، وقطع الصلة به، حينما تدخل في إعادة صوغ أسلوبه الإسباني بما يوافق شروط الإنجليزية، فأجرى تنقيحات لم يرض بورخيس عنها؛ لأنه أراد تخفيف «الانتقالات الفجائية في نثر بورخيس، متجنّبا التجريد لصالح الأسلوب الواضح»[90].

واجهت «أغوتا كريستوف» مشكلة لغة الكتابة بعد أن أزيحت لغتها الأصلية من طرف لغات دخلت عليها بقوة، وأزاحتها عن مكانها، فحينما كانت في التاسعة شعرت بضياع لغتها، اللغة الهنغارية، وهي اللغة الوحيدة التي كانت تعتقد بوجودها في العالم، بعد أن جرى ترحيل عائلتها إلى منطقة حدودية بسبب الحرب العالمية الثانية، حيث كان ربع سكان المنطقة يتحدّثون الألمانية التي كانت تجهلها، وإلى ذلك فالألمانية هي لغة العدو النمساوي الذي احتلّ البلاد في زمن مضى، وحينما سيطر الروس على هنغاريا فرضوا الروسية في المدارس، ومنعوا أية لغة أخرى بما فيها الهنغارية، ووسط هذا الاضطراب اللغوي العنيف نشأت «أغوثا». ثم استجدّ أمر لم يخطر ببالها، فبسبب الاجتياح الروسي لبلادها في عام 1956م هربت مع زوجها إلى سويسرا، فإذا بها في مدينة تتحدّث الفرنسية، فيما كانت لا تعرف كلمة منها، وفي سويسرا، وقد تخطّت العشرين من عمرها، بدأت في تعلّم الفرنسية التي كتبت فيها سائر رواياتها، ومع ذلك بقيت تتعثّر بالفرنسية، ولم تتقنها، فكانت تقترف الأخطاء، وتستعين بالمعاجم، واعتبرتها لغة عدوّة؛ لأنها قتلت لغتها الأم، اللغة الهنغارية[91]. وكان «جوزيف كونراد» قد أرغم على هجر لغته الأم، وكتب رواياته بالإنجليزية.

وإذا كان كونديرا، وكريستوف، وكونراد، من الكتّاب الذين هجروا لغاتهم الأصلية، وكتبوا بالفرنسية أو الإنجليزية؛ لظروف لها صلة بأوضاع شخصية، فكثير من كتّاب المستعمرات السابقة أرغموا على الكتابة بلغة المستعمرين، وهجروا لغاتهم الأصلية، جراء التدافع بين لغات الشعوب المستعمّرة ولغات الوافدين المستعمرين، وذلك تعبير عن عنف ثقافي أكره عشرات اللغات على الاختفاء، وبها استبدلت لغات غريبة انتزعت اعترافا رسميا، أو أدبيّا حيثما استقرّ أهلها، نجد ذلك عند: نيبول، وسينويه، وطارق علي، ومحمد ديب، ومالك حداد، وحنيف قريشي، وسلمان رشدي، والطاهر بن جلون، ونور الدين فرح، ومولود فرعون، وأمين معلوف، وكاتب ياسين، وأهداف سويف، وهشام مطر، وعمارة لخوص، وغيرهم. ولا يجوز صرف النظر عن الأسباب الموضوعية والشخصية التي حدت بهؤلاء إلى هجر لغاتهم واستعارة لغات غيرهم، فالراجح أنها أشدّ تأثيرا من الأدب نفسه، ما جعلهم يلوذون بلغات الأمم التي انتهوا للعيش فيها، فتلك إحدى تمخّضات التحولات السياسية في العالم المعاصر، وكثير منها له صلة بالتجربة الاستعمارية.

إن الوقوع تحت تأثيرات ثقافية، أو لغوية غير الثقافة أو اللغة الأصلية للكاتب سيجد أثره في كتابته، وفي خيالاته السردية، وإن كان يلزم أن يستفيد من فرصة التفاعل الثقافي، فليس ينبغي الانمساخ بتلك التأثيرات، وفقدان الخصوصية اللغوية في التعبير، فما ذلك بمفيد في بلوغ الهدف النهائي من الكتابة، وهو الوصول إلى هوية كتابية خاصة فيها من التميّز والفرادة ما يجعل الانتساب إليها محلّ فخر واعتزاز. وجراء أحوال التشرّد، والهجرة، والنفي، والاقتلاع، برزت ظاهرة الكتابة المترحّلة، ولا يقتصر أمر صاحبها على الترحّل بين البلدان إنما بين اللغات، فيستعير لغاته، وموضوعاته، مما له صلة بتجربته الحياتية والفكرية، وبهذا يتخطّى الانتماء لهوية ثابتة، عابرا الحدود اللغوية والجغرافية، ومازجا بين التجارب والثقافات وصولا لاقترح هوية تتفلّت من قيود الأصل والمنبت.

يوثّق الروائي المترحّل أحوال المنفيين، والمهاجرين، والهامشيين، والمشرّدين، ويستعين باللغات الإقليمية، واللهجات المحلية في سعي لنقض الأصول الراسخة للكتابة السردية، والبحث في الخلفيات الاجتماعية والسياسية لهذا الضرب من الكتابة يكشف شعورا بالاقتلاع الذي يطوي عنفا مضمرا لا يفصح عن نفسه، ولا يجهر بصوره، ولكنه يسري في الأعماق الخفية لتلك الآداب السردية.

16. هل الانتحار حدث سردي؟

لطالما ارتدّ العنف على صاحبه، فيكون موضوعا له يمارسه بحقّ نفسه، وذلك هو الموت الاختياري الناتج عن تغيير في اتجاه العنف، فبدل أن يشمل الآخرين بضرره ينحرف باتجاه الذات. ومع أنه لا يشترط أن يكون المنتحر ممارسا صريحا للعنف، ولكن لا يُستعبد أن يضمر في نفسه شيئا منه، فيجعل من ذاته موضوعا له لأسباب عامة أو خاصة. وكلّما طُرق موضوع الانتحار انصرف البحث إلى أعماق النفس نبشا فيما تطمره من مشاعر خفيّة، وأحاسيس دفينة، ويأتي بعد ذلك الحديث عن الإدراك العقلي للعالم المحيط بالشخص المنتحر، وكأنّ النفس تهفو للهلاك، ويعزف العقل عنه، وبانتصار أحدهما يتقرّر مصير الإنسان، فنجاته في ترجيح قرار العقل، وهلاكه في انقياده لأهواء نفسه، وحدث أن نُظر لمحاولة الانتحار على أنها مانحة لقوة فريدة من نوعها «كلّ من أنجز عملا ذا أصالة يعتدّ بها في حقل الأدب والفلسفة قد اختبر حتما تجربة أن يكون على شفير هاوية الانتحار يوما ما في حياته»؛ ذلك أن محاولة الإقدام على الانتحار توفّر للمرء «معاينة الهاوية السحيقة التي هو مزمعٌ على الرحيل إليها، وهنا تتحقّق له قدرة عجيبة في الفصل بين ذاته الحقيقية المبدعة بكل ما تحوزه من فرادة وبين ذاته الأخرى النزقة العابثة، وفي هذه اللحظة المفصليّة تستحيل تجربة الانتحار نوعا من ولادة لذات خلّاقة عجزت عن رؤية إمكاناتها الثمينة قبل هذه التجربة الفريدة»[92].

يطوي حديث «كولن ويلسون» بعض اللبس، فهو يعزو لـمغامرة الإقدام على الـموت أصالة الإبداع؛ لأنها تفصل بين مرحلتين من حياة صاحبها، مرحلة السبات ومرحلة اليقظة، وعن هذه الأخيرة يتمخّض شعور فاصل بدخول الإنسان إلى تجربة جديدة تقوده للارتقاء صوب الأصالة، وهذا رهان يصعب إثباته، إنما يمكن تخمينه، فمرور الـمرء في تجارب حاسمة، ومنها محاولة الانتحار، قد تقضي عليه، وتحيل الانتحار إلى واقعة تروى بعد غياب صاحبها، ولكنها -حسب ويلسون- قد تحدث رجّة تفضي بصاحبها لإعادة اكتشاف ذاته، ولكنّ الوصف الحقيقي للانتحار أمر محال. تسهم النجاة من محاولة قتل النفس في إثراء خبراتنا عن هذه التجربة، ولكن في حال انتهت الـمحاولة بالـموت، فسوف نكون بإزاء حدث قابل للوصف، ولكنه متعذّر الإدراك؛ لأن حامل التجربة قد انقضى أمره، ونزاع الـموت سواء أكان بطيئا أم سريعا، لا يوفّر قدرة على وصف التجربة، وعلى هذا ينتفي اعتبار الـموت تجربة قابلة للوصف من صاحبها.

نَفيُ الـخبـرة عن تجربة الانتحار لـم يغب عن بعض الباحثين والـمفكّرين؛ قال «بلانشو» في واحدة من شذراته الفاجعة «لا يمكن التخطيط للانتحار، بصفته حركة مميتة، لأنه حدث يتحقّق داخل حلقة لا صلة لها بأيّ مشروع أو بأيّ فكر أو حقيقة، وهكذا يُستشعَرُ باعتباره متعذّرا على الاختبار والـمعرفة؛ ويبدو أيُّ مبرّر مبررا غير ملائم، كيفما كانت وجاهته. إن قتل النفس هو الإقامة في فضاء محرّم على الـجميع، أي على الذات نفسها: ولعلّ سرية وبساطة العلاقة الإنسانية هما جوهر «الانتحار» الذي لا يزال خفيّا؛ وليس ذلك لأنّ الـموت حادث فيه، بل لأن الـممات يغدو فيه فعلا، ويتجلّى في فعل تستّره بعيدا عن الظاهرة. فمن استهواه الانتحار فقد استهواه اللامرئي، سرّ لا وجه له»[93].

وأنكر «كامو» اعتبار الـموت تجربة قابلة للوصف، إذ ما مرّ بها شخص ثم عاد ليروي وقائعها، فالـموت لا يتوفّر على شروط الـحدث الذي جرى خوض

غماره، ثم وصفه بعد ذلك، فيمتنع الحديث عن تجربة موت الآخرين إلا باعتبارها موضوعا لتأويل المدركات[94]، وعاضده «بلانشو» في القول إن الموت «تجربة غير مجرّبة»[95]. واستخلاصا لكلّ هذا يعدّ الموت تجربة مجهولة هلك الشاهد الوحيد عليها، وصدق فرويد في النظر إليها على أنها تجربة يمكن تذوّق طعمها في الأدب، دون المرور الفعلي بها «في الأدب وحده يمكن أن نواجه الموت بأن ندخل كل تجارب الحياة ونخرج منها سالمين ولم تصب حياتنا بأي أذى»[96]. لم يقبل «فرويد» إدارج قتل النفس في حقل الطب النفسي؛ فقد اعتبره فعلا مصيبا، وحقّا إنسانيا، وأرجعه إلى رغبة في قتل الذات منقلبة عن رغبة في قتل الآخر، وبحسب روديسنكو، فإن فهم فرويد لجوهر الموت الإرادي كان شحيحا، فقد شغل به بوصفه تحدّيا لأشكال السلطة، ولم ير له صلة بالجنون، بل بوجود علاقة بينه وبين الكآبة. وما خلا الأمر عنده من اعتباره خلاصا من تفاقم الأزمة النفسية، وغاب عنه أنه قد يكون تعبيرا عن أسمى أشكال الحرية[97].

ولستُ في حال أقرّر فيه صحّة ذلك، غير أنني أرتاب بمجمل الأوصاف حول حدث يلفه الغموض من جوانبه كافة، فنحن نعتمد على شهود من الدرجة الثانية لغياب الشاهد الأول، وبذلك تندرج المرويّات حول هذا الضرب من الموت في رتبة الرواية غير المباشرة للحدث، أي أنها رواية تتناهبها الأقاويل والانفعالات، وربما الافتراءات، بحسب موقف الشهود، ودرجة صلتهم بالمنتحر، وإلمامهم بالظروف التي ألجأته للانتحار، فضلا عما يحيط حدث الانتحار نفسه من زمان ومكان وطريقة، وكلما تكاثرت المرويّات حول ذلك الحدث فاض بمقاصد تقوم على الظن والترجيح بعد تدوينها، فينبني، بمرور الوقت، سياق سردي حاضن لحدث الانتحار. وفي هذا السياق تنشب التأويلات، وما تلبث تلك الحادثة، في ظل غياب صاحبها، وتضارب الأقوال حولها، أن تصبح واقعة سردية قابلة للزيادة والنقصان، والتأكيد والنقض، وغالبا ما تتوارى خلف ستار كثيف من

التأويلات الثقافية التي تريد البرهنة على صدق فرضياتها أكثر من تأكيد طبيعة ذلك الحدث. ينشأ التأويل حول الأحداث التي تكون موضوع اختلاف، فهو استدراج لمعنى محتمل من حدث مختلف عليه بقرائن ترجّح وجها من وجوهه الممكنة.

طرح مفهوم الحياة على كثير من المفكّرين أسئلة جوهرية يصعب حصرها، من بينها اختيار النهاية بإرادة وتصميم. ويبدو القول بالإرادة الحرّة التي يقررها الإنسان لوضع نهاية مقصودة لحياته الخاصة ضربا من الفعل الشنيع التي يتأبّى كثيرون عن قبوله، أو الأخذ به، ولعله نوع من الاستعصاء، وربما الامتناع، عن التصريح بأمر غير مفكّر فيه كونه يعارض أحوال الجماعة الإنسانية. وكان قد طُرح منذ القدم السؤال الغامض حول مشروعية إنهاء الحياة بإرادة وقصد، ثم القدرة على إنفاذ ذلك القرار بوضوح، ومن غير لبس في الأسباب، وهو أمر حرّمته المعتقدات، ورفضته الأعراف، ومنعته القوانين، وصار الأخذ به حدثا يستحق البحث؛ لأنه ما من قرار يرتقي إلى رتبة اختيار الموت إلا وله من الدوافع التي تجعل الأخذ به صادرا عن وعي بأمر لا يعرف دوافعه غير صاحبه، والحال هذه، فتقليب أحوال الكتّاب المنتحرين يكشف عن أزمات إبداعية أو نفسية أو اجتماعية أو ثقافية أو دينية لها صلة بالنظام السائد من المعتقدات، والتخيّلات، والمصالح، فضلا عن الأحوال الخاصة بهم في سياق عمومي ما عاد صالحا لاستيعابهم، والقبول بهم، فتعذّر عليهم الاندماج في ذلك السياق لمزيّة يتفرّدون بها عن الآخرين، أو لإحساس مفرط بالخصوصية.

وباجتماع هذه الأسباب وسواها يتوارى الدافع الحقيقي لفعل الانتحار إلا على سبيل الترجيح، فهي أسباب تتداخل فيما بينها بما يضعف حجّة أيّ منها، فيصبح من شبه المتعذّر ذكر سبب بعينه دفع هذا الكاتب أو ذاك للإقدام على فعل الانتحار، وهذه ظاهرة لها صلة بالسرد فضلا عن صلتها بفعل الموت نفسه؛ لأن غموض الفعل يخلّف روايات كثيرة حوله، لا اتفاق

حولها، وكثير منها منبتّ عن دوافعه، وربما يكون قد جرى إسقاطه على فعل سبقه، فذلك أمر يدفع بالفعل إلى منطقة الإبهام أكثر من الوضوح، وتكاد تخلو يوميات الكتّاب المنتحرين، وسجلاتهم الشخصية، من وصف متدّرج للأحوال التي انتهت بهم إلى قرار الموت ما خلا شذرات عامة، أو رسائل ختامية دُبّجت قبل لحظات من الإقدام على ذلك، أو شهادات أفراد مقرّبين، وفقدان السجلات الكاملة لتلك الأحوال جعل الواصفين يرجّحون سببا من دون غيره؛ وعليه فقد جرى تقليب مؤلّفاتهم، والتنقيب فيها عن إشارة توحي بهذا الفعل، وقع تأويلها على أنها دليل استرشادي إلى فعل الانتحار. ومن العادة أن تتدافع الأسباب، وتتزاحم، ويتراجع أحدها، وينطمر في طيات النسيان، ويظهر للعيان غيره، بعد أن توارى الشاهد الوحيد عليها كلها، وربما يكون هو نفسه غير ملمّ بها إلماما تاما.

لقد جرى الأخذ بأركان النظرة التقليدية للانتحار، أقصد تلك النظرة التي رسّختها المعتقدات والأعراف الموروثة، وهي تشطر الإنسان إلى شطرين متناقضين، فتنسب الشرّ للنفس الأمّارة بالسوء، وتعزو الخير للعقل الداعي للصلاح، وهو استرخاص في النظر للهوية الفردية التي لا يجوز شطرها أشطرا متنازعة، إنما ينقاد الفرد للمؤثرات ومدى استجابته لها، ومدى تأثيرها في اتخاذ قراراته، ومن ذلك موضوع قتل نفسه. نُسب لفرويد قول قد يساعد في اضاءة جانب من جوانب انتحار المبدعين، مفاده «المتحضّرون مازوخيون»[98]، أي تتوفّر فيهم رغبة لإلحاق الأذى بأنفسهم، ولا يعود ذلك لطبع راسخ فيهم، فالتحضّر مكتسب وليس موروثا، إنما يطوي الشخص المتحضَر إحساسا مفرطا بالتناقضات التي قد تدفع به للتضحية بنفسه حينما لا يجدها قادرة على العيش في مجتمع منقسم على ذاته. ولا يصح إغفال العواطف التي تلعب دورا بالغ الأهمية في تحديد مصير الإنسان، وواحدة من غايات حياة المرء اشباع عواطفه؛ لأنها هي التي تخلع معنى على هويته الشخصية، وقد خلص «فروم» إلى أنّ «الناس ينتحرون لإخفاقهم

في تحقيق عواطفهم المتعلّقة بالحب، والقدرة، والشهرة، والانتقام»(99).

وفي إطار هذا التعريف قال «دوستويفسكي» إن المنتحر: شخص يعبّر بحماسة عن فكرته، أي عن ضرورة الانتحار، وهو ليس شخصا لامباليا، أو صلبا كالحديد، فهو يعاني، ويتعذّب، ويرى بجلاء شديد أن العيش مستحيل من وجهة نظره، ويعرف المنتحر كلّ المعرفة أنه على حقّ، ومن المستحيل دحض فكرته»(100). وبعد أن توسّع في بيان ذلك، خلص إلى: أن الانتحار في حالة فقدان الثقة بالخلود يصبح ضرورة مطلقة، بل حتى محتّمة بالنسبة إلى كل إنسان سما في تطوره، ولو قليلا عن البهائم، وبالعكس، فإنّ الخلود، بما هو وعد بحياة أبدية، يربط الإنسان ربطا أوثق بالأرض؛ لأن الإنسان لا يدرك كامل أبعاد الغاية المعقولة من وجوده على الأرض إلا إذا آمن بأنه خالد. أما إذا فقد هذا الإيمان، فإن صلاته مع الأرض تتقطّع، وتزداد وهنا واهتراء، ثم أن فقدان مغزى الحياة الأسمى يفضي، بلا شكّ، إلى الانتحار(101).

عبّر دوستويفسكي عن هذه الفكرة في رواية «الشياطين»، وهي من روايات العقد الأخير من حياته التي شغل فيها بأمر الانتحار، وجعله تعبيرا عن إرادة فردية جامحة تسعى للخلود، ففي مشهد من أحد فصول الرواية قصد «بطرس ستيفانوفتش» بيت «ألكسي كيريلوف» بُعيد منتصف الليل قبل مغادرة المدينة هاربا، وحينما دخل ظهر «خبيث الوجه، شرس الهيئة، حتى لكأنه حاقد على كيريلوف حقدا شخصيا، فهو يريد أن ينتقم منه» (102). ومع أن الشحوب ارتسم على وجه كيريلوف، فقد سرّ برؤية الزائر الذي انتظره طويلا، وبعد شجار كادت أن تطلق فيه النار، أراد فيه ستيفانوفتش إرغام كيريلوف التوقيع على وثيقة يعترف فيها بقتل شخص يدعى «شاتوف»، فما كان من كيريلوف إلا وجهر بأنه يرغب في الانتحار؛ لأنه عجز عن معاشرة الأوغاد، فأيّده ستيفانوفتش مشجّعا بأن هذا أفضل خيار يتّخذه المرء حينما يغلبه الاشمئزاز من معاشرة الأوغاد، فقد خلت الدنيا من الشرفاء،

ولـما كان الأخير يضمر رغبة في أن ينتهي صديقه منتحرا بعد التوقيع على الاعتراف، فقد أغراه بكشف السبب الذي يدفع به لقتل نفسه.

بدأ كرييلوف يفصح عن حوافز الانتحار؛ فقد أمسى يؤمن أنه بذلك الفعل سيكون إلها، فوجود الإله ضروري في العالـم على الرغم من أنه غير موجود فيه، وهاتان فكرتان متناقضتان، تكفيان لدفع الـمرء للانتحار في حال آمن بوجود الله في العالـم، وبعدم قدرته على إثبات وجوده، فمعاشرة الإنسان لهذا التناقض الـمريع يفقد الـحياة معناها، ومن العجب أن يعيش الإنسان حياة قوامها التناقض، فكيريلوف يريد إلها يمكن إثباته، ولـما كان ذلك محالا، إذن الله غير موجود بالنسبة له، وبغيابه يحلّ كيريلوف محلّه «إذا كان الله غير موجود، فأنا الله». ثم مضى شارحا حاله «إذا كان الله موجودا، كانت الإرادة كلّها له، وكنت أنا عاجزا عن كلّ شيء في خارج إرادته. أما إذا لـم يكن موجودا، فالإرادة كلّها إرادتي، وعليّ أن أنادي بإرادتي الـخاصة»[103].

آمن كيريلوف بأن للـمرء إرادة تؤلّف جوهر هويته، وما الانتحار إلا التعبير الأفضل عن تلك الإرادة، بل هو الشكل الأعلى لتجليات الإرادة. وللتعبير عن ذلك سوف يعلن أنه غير مؤمن، وبذلك يبرهن على عدم وجود الله، فالألوهية هي إرادة الفرد الـحرّ الـمقدام في التصريح بما يؤمن به، فيكون الانتحار شهادة على ميلاد الـحرية بأبلغ صورها، وسوف يكون كيريلوف أول من يقوم بذلك. وراح يذرع الغرفة، وهو يعلن عن كفره، فما من فكرة أسمى من عدم الاعتراف بوجود الله. يعرف كيريلوف التاريخ معرفة جيدة، ويعرف الـمغالطة الـمشينة فيه؛ اختلق الإنسان فكرة الله لكي يحمي نفسه من الـموت. فكرة الله مرجعها خوف الإنسان من الهلاك. هذه هي خلاصة تاريخ البشرية، وسوف يكون كيريلوف أول من يدشّن لفكرة إنكار هذا الوهم الذي قيل إنه الله. وما كان منه إلا أن أشهر مسدّسه، ودخل غرفة مجاورة، وأقفل الباب عليه، وأطلق النار على نفسه، تعبيرا عن تلك الإرادة. انتحر كيريلوف احتفاء بإشهار حريته.

لفت هذا الـمشهد السردي الذي قرن الانتحار بالـحرية انتباه «جِيد» فقال «لا ننسينّ أن دوستويفسكي مسيحي متمسّك بمسيحيته، وما ظهر من كلام كيريلوف ليس سوى انهيار جديد، فدوستويفسكي لا يرى الـخلاص إلا في التـخلّي عن الذات»[104]. وعلى الرغم من أن الإلـحـاد الذي صـرّح به كيـريلوف يتعـارض مع الإيمان الذي كـان دوستويفسكي يجهر به، فقد رأى الأخير أن التضحية الإرادية الواعية بالنفس دليل على سموّ الشخصية، والقدرة على ترويض النفس، والسيطرة عليها، وإرغامها على ما يريده الوعي منها، فبذل النفس هو أقصى تضحية يقدمها الـمرء للآخرين- كما فعل الـمسيح- الذي افتدى البشرية بنفسه لكي يجنّبها سوء الـمصير الذي انتهت إليه، وهو أمر آمن به دوستويفسكي في أخريات حياته؛ فالشطحات الهائجة في أفكار كيريلوف هي نفثات عمّا خالـج دوستويفسكي، وهو يبحث عن فكرة الـخلاص التي لا تتحقق الا بالافتداء.

وفي الـمدة التي شُغل فيها دوستويفسكي بموضوع الانتحار، وجعله ثابتا من ثوابت مؤلفاته، قدّم «تولستوي» اعترافا مهما حول اعتزامه الانتحار، وبه فسّر جانبا من عدم انطباق أسلوب الـحياة الشخصية مع أعراف الـحياة الصحيحة، ما يرغم الـمرء على التفكير باختيار الـموت حلا لـمعضلة عدم التوافق، فقد عاش حياة ملأتها الأهواء، وجني فيها حصة كبيرة من الشهرة والثروة، فطاف ذكره أرجاء بلاده وتجاوزها إلى العالـم، لكنه أجرى، وهو في نحو الـخمسين من عمره، مراجعة لأفكاره، ومعتقداته، وأسلوب حياته، فوجدها، بعد طول تأمّل، لا تتوافق مع ما يرغب فيه، وما ينبغي أن يكون عليه، فكان أن نزع إلى منزع أخلاقي جعله معيارا ليس لـحياته الآتية، بل للـحكم على حياته الـماضية التي رآها أبعدته عن الطريق القويم، وأخذت به إلى الضلال، والـخداع، والكذب، فكان أن استيقظ ضميره الديني الذي وزن به كل شيء إلى أن قضى نحبه وحيدا بعد ثلاثين سنة من ذلك.

اعترف تولستوي، وهو مغمور بالقلق خلال الصفحة الثانية من حياته، أنه

فكّر كثيرا بالانتحار وسيلة لتسوية موقف رافض للحياة، وغير مقتنع بما هو عليه فيها «كانت فكرة الانتحار تخطر لي في كلّ يوم، بل في كلّ ساعة كما كانت فكرة الجهاد في سبيل كمال الحياة، رفيقة لأحلام شبابي. وقد لزمني هذا الفكر، وكان يبدو لي جميلا جذابا، بهذا المقدار حتى اضطررت أخيرا أن ألجأ إلى وسائل عديدة للحؤول من دون تنفيذه بسرعة، ولم يحملني على التردّد في الانتحار سوى رغبتي في استعمال كل قوى حياتي في تنظيف أفكاري من أقذار الأوهام العالقة بها، ولو لم يتم لي هذا لكنت أقتل نفسي في الحال. وما كان أشبه حياتي في ذلك الوقت بحياة رجل سعيد يخفي حبلا غليظا من أمام عينيه لكي يتخلّص من التجربة التي كان يقدّمها له هذا الحبل ليشنق نفسه في غرفة نومه، ولذلك انقطعت عن الذهاب إلى الصيد، خوفا من أن تقودني البندقية التي أحملها إلى التخلّص من حياتي. إنني لم أعرف ما الذي كنت أتوق إليه. فقد كنت أخاف من الحياة، ولذلك جاهدت للتخلّص منها»[105].

جعل تولستوي من الانتحار وسيلة تطهير للنفس من آثامها، لكن تصريحه بملازمة الفكرة له في الحقبة الثانية من حياته يتّصل بحياته الشخصية، وعلاقته المتوتّرة بزوجته «صوفيا تولستايا»، وقراره هجرها لما رآه منها من تضييق عليه في أفكاره وعلاقاته الاجتماعية، وهو القرار الذي نتج عنه هلاكه، فيما بعد، حينما ترك منزله، وهام على وجهه، وقضى نحبه بعيدا عن بيته. غير أن الوثيقة الأهم في وصف الإقدام على الانتحار، ثم الانثناء عنه، في متوالية مسترسلة، هي يوميات زوجته صوفيا التي راودتها أفكار الانتحار طوال أربعين عاما من حياتهما المشتركة، وبصرف النظر عن الموقف الفكري لتولستوي من قضية الانتحار، جعلت صوفيا، وهي مثقّفة من الطبقة الارستقراطية الروسية التي تزعزعت مواقعها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، من الانتحار وسيلة للهروب من حياة زوجية شابها الخلاف، وعدم الانسجام، وتكشف يومياتها عن ميول انتحارية صريحة، فقد

راودتها الفكرة، وكادت أن تقتل نفسها في نحو ثلاثين موقفا من مواقف حياتها الصعبة مع تولستوي، وقد منعها الخوف، والايمان الديني عن تنفيذ قرارها الذي أعدت له العدة، فوضعت خيارات كثيرة للمضي فيه، منها حقن الأفيون، وسبر عمق النهر الذي تسبح فيه، وشدّة تياره، وكشف منطقة الصقيع المهجورة قرب البيت حيث يمكن أن تموت متجمّدة في الشتاء، وعبّرت عن هذه الخواطر مرات ومرات من أول كتاب مذكّراتها إلى نهايته[106].

وجدتُ في مذكرات صوفيا تولستويا وصفا مطردا لفكرة الانتحار، ونموّها في النفس، وسيطرتها على الشخص، فلا تترك له خيارا سواها، فيرى بها الخلاص من حال سيئة قدّر له العيش فيها، ومع ذلك كانت صوفيا امرأة عصابية، سريعة الإثارة، وسيئة الظن بزوجها، فراحت تترصّده في حياته اليومية باعتقاد أنه يخفي عنها أمرا مسيئا لها، ومن ذلك رسم صورة مشينة لها في يومياته، فضلا عن سوء التصرّف بالأملاك والأطيان العائدة له، وصلاته ببطانة من التابعين الذي يرابطون في منزله، فضلا عن عزوفه عن الطقوس الكنسية، واقتراح صلة روحية مباشرة بالله، والتزام صوفيا الشديد بأعراف الكنيسة الأرثدوكسية، غير أن اختزالها لتولستوي بموقفه من الزواج باعتباره عائقا أمام الإبداع الروحي جعلها ترتاب في حياتهما المشتركة، وتنتهي إلى الظن أنها تابعة في حياة كاتب عبقري شأن التابعين له في عالمه الثقافي، وهو ما كانت لا تقبل به، فتريد أن تكون شريكة لا تابعة، بل ومتبوعة في غالب الأحيان، بما في ذلك التصرّف بالأموال، وحيازة مؤلّفات زوجها، والإشراف على بيتها، وهو ما كان تولستوي يتحسّس منه، ويعتبره قيدا على حريته إنسانا ومفكّرا؛ وبذلك خيم التوتر على حياتهما، فلا يخمد إلا ليتّقد، وما حال دون إنفاذ قرارها الانتحار النهيُ الدينيُ الصريحُ عن قتل النفس، والفزع من الاقدام عليه «يراودني شعور غريب: يبدو كما لو أنني أنتظر ذريعة ما للانتحار. إنني أربّي هذه الفكرة في دخيلة ذاتي منذ وقت بعيد، وتغدو ناضجة أكثر فأكثر. إنني أخافها للغاية، كما أخاف الإصابة

بالـجنون. لكنني أحبها، ويعيقني عن تنفيذها الإيمان في الـخرافات ومجرّد الشعور الديني. أنا أؤمن بأن هذه خطيئة، وأخشى أن روحي ستحرم بنتيجة الانتحار من التواصل مع الربّ، وبالتالي مع الأرواح الـملائكية»[107].

وقد حظي قرار الـموت الذي يتّخذه الإنسان راضيا باهتمام «نتشه»؛ فلأن الـموت عنده كان «تحرّرا من وجود لا يطاق»[108]، فقد مهّد لرأيه به قائلا: إنّ الـموت نوعان: موت طبيعي، وموت إرادي، فالأول هو ذلك الـحدث الـمحتّم الذي تنتهي به حياة الإنسان بالهرم أو الـمرض أو القتل كائنا ما كانت أنواعه مقصودا كان أم عارضا، وهو موت طبيعي لا دخل لإرادة الإنسان فيه، وهو عنده «موت الـجبناء». والثاني هو الانتحار الذي قوامه طلب الـموت بحرية من غير صدفة ولا مفاجأة، وينجذب إليه الإنسان طائعا ومختارا، وهذا هو «الـموت الظافر»[109]. هذا تصنيف يفيد في وصف حالات الـموت لو جرى نزع الأحكام القيمية عنه؛ لأنه يقف على مغذّيات الأفعال التي تدفع بالإنسان إلى الـموت سواء أكانت مغذّيات فكرية أم دينية. وليس ينبغي إهمال أمر ربط الانتحار بالانتصار، فكثير من الثقافات التقليدية تقرن الافتداء بالنفس بالظفر، والـموت بالفوز العظيم، فيرتسم للموت معنى الشهادة، فذلك بذل للنفس من أجل هدف عظيم الشأن، ولا يشمل أمر التضحية بالـحياة لأمر جليل أي معنى للشعور بالإخفاق، إنما تضفي عليه الثقافة التقليدية سموّا ورفعة، وتنزع عنه معنى الانهزام والانغلاب.

وقد فرّق «تيري إيغلتن» بين الشهيد والـمنتحر بحسب الهدف القابع وراء قتل النفس، فالشهيد «يتخلّى بكل حرية عن حياة عزيزة»، أمّا الـمنتحر فإنه «يتخلّص من وجود أصبح معدوم القيمة»؛ فالانتحار «مسألة شخصية» بينما الشهادة «نوع من تحويل الـمرء موته إلى قضية اجتماعية»[110]. وإلى ذلك فقد طرحت بعض الاتجاهات الدينية الـمتشدّدة مفهوم «الانغماسي»، وهو: مقاتل من الصفوة تلقّى تدريبا جسديا ونفسيا على الانغماس في مناطق الأعداء للفتك بهم، فيقاتل في وسطهم بكفاءة عالية حتى يموت، باعتقاد أنه

يشرع للـمجاهدين أبواب النصر، ولا تغيب عنه، وهو يفتدي نفسه، مقايضة حياة الآخرة الهانئة الـخالدة بحياة الدنيا البائسة الزائلة.

من الصـحيح أنّ معظم الناس يرغبون في تولّي أسباب خارجة عنهم للقيام بذلك الفعل بدل أن يتولّوها هم، غير أنّ فئة قليلة ندبت نفسها لذلك الفعل الإشكالي الذي لـم ينته أحد إلى الـجزم بمشروعيته. ولعل «نتشه» قد استعار ذلك التصور من مُلهمه «شوبنهاور» الذي عُدّ أول مفكّر حديث «بحث مشكلة الـموت بطريقة نسقية شاملة»[111]، فقد ذهب إلى أنّ الإنسان على الرغم من إقدامه على الـموت، فما من أحد من بني البشر إلا وسكنه ميل للاعتقاد بعدم قابليته للإفناء، أي أنه لا يؤمن بموته الـخاص «إن الإنسان لا يستقبل الـموت وهو في وعيه الـحيّ»[112]. يفكر الشخص الذي يقدم على الـموت بتركة من جاه أو شهرة أو نسل، أي أنه يتطلّع إلى رواية حول موته وتبعات ذلك.

لا يعود الأمر إلى تحلّل أسباب الانتحار، وتفسّخ بواعثه، وانطواء بعضها في نفس الـمنتحر وقد انطفأت، وأمسى من الـمحال استنطاقها، بل لأنّ الـحقل الدلالي لـمفهوم الانتحار غامض كأنه صفحة متغضّنة انتزعت من كتاب الـحياة، ورميت في مهبّ الريح، وقد وجد «دوركايم» صعوبة بالغة في تحديد دلالة كلمة «الانتحار»، فهي فضفاضة، لتضارب الأقوال في طبيعة الفعل الذي تصفه، فقلّبها على وجوهها، ورجّح أنها «كلّ مِيتة تنجم بنحو مباشر أو غير مباشر عن فعل إيجابي أو سلبي، جرى تنفيذه بيد الضحية ذاتها»[113]. ولـم يطمئن إلى هذا التعريف، وما وجده وافيا؛ فقد أخفق في التمييز بين نوعين من الـمِيتات شديدتي الاختلاف تنتميان إلى فعل واحد هو قتل النفس: موت شخص مهووس ألقى بنفسه من نافذة عالية بظنّ أنها بمستوى أرض الشارع، فقضى نحبه، وموت شخص سليم العقل وجّه لنفسه ضربة قاتلة، وهو يعرف ما يفعل. فهما فعلان نتج عنهما الـموت عن عمد قام بهما شخصان اختلفا في إدراك ماهية ذلك الفعل، وعلى هذا قيّد «دوركايم»

التعريف الآنف الذكر للانتحار بقوله «نسمّي انتحارا كلّ حالة موت تنجم بنحو مباشر أو غير مباشر عن فعل إيجابي أو سلبي تنفّذه الضحيّة ذاتها، والتي كانت تعلم بالنتيجة المترتبة على فعلها بالضرورة»[114].

واجتهد دوركايم في تصنيف حالات الانتحار طبقا للموقف الاجتماعي وعلاقته بالمنتحر، فوجدها على ثلاثة ضروب، هي: الانتحار الأناني، ويكون نتاج عزلة فردية يقع فيها المنتحر فيتضخّم شعور الذاتي، ويغلبه التوتر، والقلق، والخوف، ما يدفعه إلى قتل نفسه. والانتحار الإيثاري، وهو تعبير عن انتماء المنتحر لجماعة يضحّي بنفسه من أجلها، فهو نتاج ذوبان الشعور الفردي في سياق تضامن جمعي. والانتحار الفوضوي، ويدفع به الخلل الذي يطرأ على العلاقات الاجتماعية التقليدية، فيجد المنتحر نفسه في تعارض مع الأعراف السائدة، وتنعدم ثقته بها، فيخيّم عليه شعور بالغربة يدفع به إلى الانتحار[115]. ليس من الانتحار أيّ فعل لا يعي صاحبه ما سوف يترتب عليه، إنما يدخل في التعريف ذلك الفعل المصحوب بوعي تام بما ينتج عنه. ولعلّ تعريف «دوركايم» للانتحار يطابق في معناه العام ما قال به «شوبنهاور» من أنّه «ظاهرة قوامها التأكيد القوي للإرادة»[116].

لا يُدرج هذان التعريفان اللذان اقترحهما شوبنهاور ودوركايم للانتحار في حقل السرد، والذي هو مناط تأويل، إلا لفظان مهمّان جدا، وهما: «الضرورة» و«الإرادة»؛ لأنهما يتمرّدان على التعريف المعجمي للألفاظ، ويندرجان في سياق مفاهيم ثقافية لا سبيل لضبط حدودها، أي أنهما يغادران وصف الفعل كما هو إلى الإيحاء بدوافعه، وسوف ينحسر-وبالتدريج- مضمون الفعل، ويستأثر بالاهتمام أمر الوعي بضرورته، أو قوة الإرادة في القيام به، ويقع استنطاق الخطاب الواصف للفعل وليس الفعل نفسه الذي يغلب أن يكون مبهما، وحدث أمام عدد قليل من الشهود ارتاعوا منه أو ربما وقع من غير شهود عليه. ولعلّ الموت مولّد شديد الثراء للمرويات المتضاربة، فالرواة لا يهتمون بحقيقته بل بأثره فيهم، ورأيهم بما حدث أكثر من وصفهم لما

حدث. وعلى هذا فالانتحار في السياق الثقافي فعل من أفعال السرد. ولعله في سياقات أخرى يكتسب دلالات مختلفة. وحسب «ليسكانو» فقد يكون الانتحار مبعثا للهدوء الذي يحقق السلام «أفكّر في الـموت كثيرا، في السرير مستلقيا على ظهري، أشعر بلذّة جسدية حين أتخيّل أنني أتلقّى رصاصة في الصدغ. ما يخطر لي ذلك حتى أشعر بشيء من الهدوء. يتكرّر الـمشهد، أكرّر الـمشهد كي أشعر بالهدوء، وبلذّة أعلم أن الحلّ في يدي، وأن في إمكاني أن أنعم بالسلام ذات يوم»[117].

نحن-إذن-بإزاء فعل ووصف مشوبين بالـمجاز، شأن الأفعال السردية ونعوتها، وهذا الضرب الـمحدود من أفعال الـموت ينبثق من تيار جارف للـموت تنتهي به حياة بني البشر بعامتهم، فما من إنسان إلا وضع في اعتباره أنّ الـموت حقيقة لا مهرب عنها، إما بعارض أو مرض أو شيخوخة. قال «باسكال» إنّ كلّ ما أعرفه هو أنه لابدّ لي أن أموت عمّا قريب، ولكنّني لا أجهل شيئا قدر ما أجهل هذا الـموت الذي ليس لي عليه يدان»[118]. هذا موت محتّم شذّ عنه الـموت بقرار من طرف صاحبه، وبذلك ينتظم الـموت حول حبكتين سرديتين: عامّة وخاصّة، فحياة عامّة الناس سرد مسترسل ينحلّ بالـموت الطبيعي، لكنّ حياة الـمنتحر سرد محبوك ينحلّ بالـموت الإرادي، وما يغذّي حبكتي الـموت جملةُ من الحواشي الشارحة مصدرها النصوص الدينية، والأعراف الاجتماعية، والقوانين الوضعية، وعلوم النفس والاجتماع، وهي تتقاسم فعل الـموت بنوعيه وصفا وتحليلا وتأويلا، فلا تتفق على شيء من ذلك؛ فينتهي ذلك الفعل الواقعي إلى فعل سردي تتناهبه الـمعتقدات والأعراف والقوانين والأوصاف من غير أن تفلح في حلّ حبكته التي تنحل باختفاء صاحبه.

حُجبت معضلة الـموت الإرادي وراء تحيزات ثقافية أو دينية أو نفسية إلى درجة ما عاد من الـمتاح كشف حقيقتها بوضوح يشفي الغليل، أي أنها انطوت في تضاعيف سرد كثيف شُغل بأمره أكثر من انشغاله بها، فأصبحت

موئلا للآراء التي تناهبتها، وكلّما تكاثرت وقائعها ازداد غموضها لتضارب أسبابها، وتعارض تفسيراتها، ما جعلها مدونة سردية تجتذب الاهتمام إليها كلما هوى علم من أعلام الأدب في قرارها، وتكشف لائحة المنتحرين من الأدباء عن عدد منهم أنهى حياته في قمة العطاء لأسباب ما برح معظمها مبهما، منهم: ستيفان تسفايغ، وإرنست همنغواي، وأرثر كوستلر، وفرجينيا وولف، وجيرار دي نرفال، سيرغي يسينين، وتيسير سبول، وفالتر بنيامين، وسواهم كثير، وقد أردت الوقوف على نماذج من هذه الفئة الجريئة: الياباني يوكيو ميشيما، والإيطالي تشيزاري بافيزي، والأميركية سيلفيا بلاث، في سعي للربط بين أحوال الكاتب الشخصية وتمثيلاته السردية لموضوع قتل النفس عمدا، ولن أتجنّب الخوض فيما يلازم ذلك من تأويلات ثقافية اقترنت بذلك القرار.

17. ميشيما: تأويل ثقافي للموت

تبوّأ الروائي الياباني «ميشيما» مكانته الرفيعة في تاريخ الأدب العالمي بإقدامه على اتخاذ قرار الانتحار وهو في أوج قوته الجسدية، وشهرته الأدبية، إلى درجة اقترن انتحاره بكل حديث دار عنه، وربما غلب الاهتمام بذلك ما خلّفه من تركة سردية شديدة الأهمية، وطبقا للمعلومات الشائعة فقد اتّخذ قراره على خلفية من شعوره بالاضطراب الثقافي جرّاء الهزيمة النكراء التي لحقت باليابان خلال الحرب العالمية الثانية، فقد تهشّمتْ الهوية التقليدية لبلاده، وأُدرجت في تبعيّة لأمريكا عقب الإذلال الذي مارسته بقنابل ذرية أحالت إمبراطورية عريقة إلى حطام، وقوبل المآل الذي انتهت إليه اليابان بالازدراء من ذوي الهويات الراسخة الذين لا يأخذون في حسبانهم الفرق بين الوقائع والتخيّلات، واندرج ميشيما في هذه الفئة التي جعلت من حسّها العميق بالهوية حجابا منع عنها رؤية أمة عظيمة -وهي اليابان- تركع خاشعة أمام دولة قيد التشكيل -وهي أمريكا- فما استوعبت

الـمهانة، ولا قبلت بالأمر الواقع، واختارت قراراها في ضوء ذلك. ولـم يكن ميشيما أول الكتّاب اليابانيين الذين احتجّوا بالانتحار على ما رأوه تدهورا مريعا في أحوال بلادهم، فقد سبقه إلى ذلك عدد من أقرانه. وانتبه ماركيز إلى ذلك ما جعله يؤمن بظاهرة «عبادة الـموت عند الكتاب اليابانيين»[119].

ولـم ينقطع ميشيما عن تراث أسلافه، ذلك أن الثقافة اليابانية التقليدية طوّرت قبولا عامّا لفكرة قتل النفس في حال الإقرار بالهزيمة أو عند التضحية بها من أجل شيء نفيس، ووقع صياغة شكل الانتحار بطريقة «الهراكيري» التي خلع عليها الأهمية محاربو «الساموراي» الذين اشتهروا إبان الـحرب الأهلية في السادس عشر الـميلادي، وقوامها الإقدام على الانتحار خشية الوقوع في الأسر كتعبير عن الـخسران أمام خصم منتصر، وذلك ببقر البطن وبتر الأحشاء بخنجر مشحوذ، ثم الاجهاز على الـمنتحر بقطع رأسه من طرف تابع له. وفي جميع الأحوال كان هذا الضرب من قتل النفس وسيلة لـمحو العار الذي يلحق بالـمحارب في نزاله الـخاسر مع أعدائه، أو في تحمّله مسؤولية أفعاله. وأكد ميشيما صلته بتقاليد الساموراي حينما أسّس جماعة مسلّحة هدفها إعادة الهيبة للأمة اليابانية التي محقت الـحداثة بعض تقاليدها الـموروثة، ومنها طعن مقام الإمبراطور الذي جرّده الأمريكيون من امتداده الإلهي حينما أرغموا اليابان على الاستسلام في ختام الـحرب العالـمية الثانية. وعلى الرغم من أن الظروف التاريخية لليابان كانت قد حدّت من أعمال الساموراي العنيفة في القرون الأخيرة لكنّ الـحرب أحيت جانبا منها ممثلة بالهجمات الانتحارية التي قام بها الطيارون اليابانيون ضد البحرية الأمريكية. حدث ذلك حينما كان ميشيما فتى متّقد الـمشاعر، وهو يشهد هزيمة أمته، وذبول مجدها العريق، والغالب أنه تأثّر بذلك، ووقر في نفسه اعتبار الانتحار أسلوبا للتضحية الذاتية، واعترافا بعجز بلاده عن حماية نفسها، ومع أن الشعور بالهزيمة القومية لـم يغب عن خاطره، فإن الظروف التي أحاطت بواقعة الانتحار ترجّح أنه، فضلا عن ذلك، اعتراف بفشله في حشد

جماعته لإحداث انقلاب يعيد اليابان إلى سابق عهدها الـمجيد، وقرينة ذلك هتافه في أثناء انتحاره بحياة الإمبراطور.

حيثما جرى تقليب الآراء حول انتحار ميشيما، فقد استبعد أن يكون تعبيرا عن ضعف نفسي، بل نتاجا لرهافة مفرطة في الـحسّ الثقافي، وشعور مفرط بالاقتلاع الاجتماعي، ولطالـما احتفى بالقوة وبالثقافة معا باعتبارهما حافزين متضافرين في صوغ هوية الرجل الياباني، فقوته البدنية التي اكتسبها بالـمراس الصعب متّبعا الأساليب القتالية للساموراي، كانت عنده دعامة للثقافة العريقة التي تفكّكت أواصرها بإزاء الـحداثة الغربية. وكان يتفاخر بكماله الـجسدي، وواظب على التدريبات العنيفة، واعتاد أن ينشر صورا تظهر جسده الصقيل الـمفتول، ومداومته على ممارسة رياضة كمال الأجسام «تنبئ عن هوسه الـمستقبلي بالعنف»، فخلال حياته طور علاقة نفسية مع تقاليد الساموراي، بما في ذلك طريقتهم في الـموت التي «تتطلّب من الـمرء أن يسيطر على جسده، وأن يقدّمه كأضحية على شرف التقليد»[120]. وإلى ذلك كان يتردّد على إحدى الـجزر قرب طوكيو، وفيها بركان ناشط جذب إليه كثيرا من الراغبين في الانتحار، وقد وصف البركان الـملتهب، وأشار إلى انصهار أجساد الـمنتحرين في الـحمم.

كتب ميشيما عن نفسه مستخدما ضمير الغائب مقالة بعنوان «يوكيو ميشيما بقلم يوكيو ميشيما»، تحدّث فيها عن ذاته بصيغة الغائب، ومن خلف قناع، فكشف عن خصاله، ومُثله العليا، وفِي مقدمة ذلك رياضته البدنية العنيفة، وثقافته التقليدية الأصيلة، فعدّ الرجولة الـمثالية للـمرء «امتلاك وجه شاعر وجسد مصارع ثيران»[121]، وهو ما دفعه الى الانشقاق عن مجتمع رآه لا يحتفي بالقوة ولا بالأصالة بعد الـحرب. ومع إحساسه بالانشقاق، فقد واظب على كتابة الرواية، وهو غزير الإنتاج، وخلّف نحوا من ثلاثين كتابا، حتى أنه كنّى عن نفسه بالكاتب الذي «يقضي الليل ساهرا حتى الصباح مستمرّا في كتابة الروايات على مدى ما يقرب من عشرين عاما، ومهما لاقى

في ذلك من محن ومتاعب لـمرّات كثيرة، فهو مستمر في كتابة الروايات من دون أن يتّعظ، وكلّما استمر في الكتابة كلّما أصبحت رواياته أكثر صعوبة»[122]، فلم توفّر له الكتابة إمكانية الانسجام مع العالم الذي يعيش فيه، والتآلف معه، بل زادته شعورا بالانقسام، والنفور، وبغية الوصول إلى حلّ لذلك الخصام الذي خلص إليه، فقد توقّع أن يقوم بعمل جليل في وقت ليس بعيد «في المستقبل القريب يستطيع القيام بعمل هائل للغاية»[123].

جاء ذلك العمل المرتقب بالانتحار الذي أقدم عليه حينما بلغ الخامسة والأربعين من عمره، فقد أعدّ العدة لذلك، و«حزم كليتيه بقطعة من النسيج القطني، وانتضى سيفه التقليدي القصير، ومن دون تردّد أو وهن أغمده في أحشائه، منتزعا إياها في انتحار علني»[124]، فكأنّ موته كمال خالص اختاره عارفا بدلالته لكن حوافزه راحت تنأى كلما مرّ الزمن، وكلما ترادفت التأويلات الثقافية حوله، فحزمُ الكليتين، وإغمادُ السيف في الأحشاء، وانتزاعها، هي الحبكة الناظمة لأحداث سابقة، وتأويلات لاحقة.

رسم ميشيما الإطار السردي الحاضن لانتحاره؛ لكنه شحّ علينا بالتفسير الكامل لذلك الفعل البطولي، فقد أحاط انتحاره باحتفال مهيب، وجعل منه تعبيرا عن انتظار طويل خطّط له بعزم ودراية، إذ أنشأ كتائب عسكرية أخذت بتقاليد الحروب اليابانية، وقوامها بضع مئات من الأتباع المؤمنين بالمجد الإمبراطوري، وأشرف على تدريبهم، وكتب نشيدهم الحماسي، وسمّى ذلك الجيش بـ«جماعة كبش الفداء في سبيل الإمبراطور»، وشرع في التخطيط للموت بين أتباعه تعبيرا عن احتجاج معلن وليس تعبيرا عن يأس، ولما اقترب الموعد، واكتمل الاستعداد، سلّم لناشره آخر جزء من رباعيته «بحر الخصب»، ثم استحمّ، وحلق ذقنه، وارتدى بزته العسكرية، وخطّ ملاحظة قصيرة على ورقة تركها على مكتبه قال فيها «حياة البشر قصيرة، لكنني أودّ أن أحيا الى الأبد»، وعلى مرأى ومسمع أتباعه هوى على سيفه الذي اخترق جسده، فحقّق ما كان يرنو إليه منذ زمن. كان يريد أن يموت لكيلا يفنى،

فتطلّع إلى زرع ذكرى مجيدة في مجتمع تعرض للاختلال النفسي. غرز ميشيما سيفه في بطنه الضامرة بعد أن خطب في أتباعه داعيا إياهم إلى الحفاظ على الروح اليابانية الأصيلة، ومبيّنا لهم خطر الأخذ بالثقافة الغربية. وقبل سنة من ذلك صرّح بأنّ الموت يتسلّل إلى جسده، وأن حياته تطوي من الفراغ ما تطويه لوحات الفن الياباني من مساحات فارغة، وذكر أنه يقاوم ذلك بالكتابة، وربما تكون خلجات مضطرمة خطرت له في لحظات تازّم، وسرعان ما تحلّ بمحلّها أخرى تختلف عنها في نوع الإفصاح عن مكنون النفس، فربطُ هذه الأسباب بذلك الفعل الجريء يظل بحاجة إلى رسم سياق أكثر ثراء من الأسباب الظاهرة ليكون مكافئا له في الحجّة.

فتح انتحار ميشيما سجل الحديث حول الدوافع الخفية لإقدامه على قتل نفسه مختارا، وعلى الرغم مما قيل حول طبيعة الثقافة التقليدية التي انغمس فيها بوجدانه، والاطراد في التضحية بالنفس صونا لها، فلم يكن ميشيما فردا بين الذين قرروا اختيار النهاية المناسبة لهم ذودا عن تلك الثقافة، فقد سبقه الى ذلك آخرون منهم دازاري، وأعقبه آخرون، من بينهم كاواباتا. وتكشف المراسلات المتبادلة بينه وبين الأخير عن جانب من مجرى أحداث الحقبة الأخيرة من حياته؛ في آخر رسالة كتبها ميشيما في السادس من يوليو 1970 استفاض فيها في كشف مشاعره تجاه أستاذه الذي بلغ الحادية والسبعين من عمره، وحصل على جائزة نوبل في الآداب قبل نحو سنتين من ذلك، أخبره فيها أنه حائر في كتابة خاتمة الجزء الأخير من رباعيته «بحر الخصب»، وقد وضع «خطّة يكتب فيها تلك الخاتمة» في إشارة قد تحتمل قصدا له صلة بوضع خاتمة لحياته وليس لروايته، وأخبره أنه يجهد نفسه في التدريب الجسدي، وقد أمضى ثلاث سنوات في التدريب على «الكاراتيه»، ثم حصل على الحزام الأسود مما جعله مؤهلا لقتال «الجودو» في حال جمع درجاته كلها في فنون القتال، واستدرك موضّحا «ولكن حين يصبح المرء قويا، لا يعود يجد حقّا خصما على مقاسه، لذلك

أشعر بالإحباط»[125]، فكأنه الـمحارب الذي يبحث عن نظير له فلا يجد، فيصاب بخيبة الأمر.

وفي رسالته ما قبل الأخيرة لكاواباتا وقد كتبها في الرابع من أغسطس 1969 كشف استعداده النفسي والـجسدي للقتال، فقد أبان فيها أنه سيلتحق بقوات الدفاع الذاتي ليتأكّد مما «حققه التدريب الإلزامي لـمدة شهر للـمتطوعين الـجدد» بعد أن أمضى أربع سنوات ثابر خلالها في الاستعداد لأمر جلل سيقوم به في عام 1970 غير أنه قوبل بسخرية بعض الناس «تنفرني فكرة أن يرى الناس في كلّ هذا ما يدعو للرثاء». أما وجهة نظره فمغايرة، فهي «الـمرة الأولى في حياتي التي أستثمر فيها هذا القدر من الـجهد الـجسدي والعقلي في نشاط واقعي»، وراهن على أهمية ما سيقوم به، وما أعد له من استعراض عسكري لفرقته في الذكرى السنوية لتأسيسها، ودعا كاواباتا لـحضور الـحفل الذي سيعلن فيه عن الـمفاجأة، وحينما شعر بأن مخاطبه قد يسخر منه شأن الآخرين، دبّج هذا الاعتراف الصريح «أتفوّه بالـحماقات بصورة متزايدة، وهو ما يجعلك تبتسم بالتأكيد، إلا أن ما أخشاه ليس الـموت، وإنما ما قد يصيب شرف عائلتي بعد موتي. وإن أصابني مكروه في أي وقت، فإنني أظنّ أنّ الناس سيستغلون ذلك ليكشّروا عن أنيابهم، ويلاحقوا أوهى أخطائي، ويمزّقوا سمعتي. سيّان عندي أن يسخروا مني في حياتي، لكن ما يبدو غير محتمل هو فكرة أنّهم قد يسخرون من أطفالي بعد موتي. إنني واثق أنك الوحيد الذي يمكنه أن يحميهم من ذلك، وأفوضّك بهذا الأمر كليا في الـمستقبل»[126]. وقد قرأ كاواباتا تلك الفقرة من الرسالة خلال تشييع جنازة ميشيما في 24 يناير 1971.

أودع ميشيما كامل ثقته بكاواباتا، وبادله الأخير الشعور نفسه، رغم فارق العمر بين الاثنين، وإن كان كاواباتا تولّى التعريف به في الأوساط الثقافية اليابانية في شبابه، فإنه هو الذي صاغ رسالة ترشيحه لـجائزة نوبل في الآداب[127]. على أن محرّر الرسائل الـمتبادلة بين الاثنين توصّل إلى جامع

مشترك فيما بينهما «الجمال جوهري لدى الكاتبين» فهو «مرتبط عند كاواباتا بما هو معرّض دوما للزوال مع سعيه المحتوم والهادئ للأحادية» فيما «يثير عند ميشيما الرغبة في الهدم والرغبة في القتل»، ثم وقف على الخاتمة المتماثلة التي انتهى إليها الكاتبان، وهو الأخذ بالانتحار خاتمة للحياة، فمسير كاواباتا نحو الموت اتخذ صورة «وداع مستسلم وخاضع أكثر منه علامة تمرّد سياسي مهشّم ويائس، يتبدّى فيه وسواس الشخصية الإلهية والمنزهة عن الانتقاد للإمبراطور» أما مسار ميشيما فهو «مدوّن في حياته»، وقد مثّلها نتاجه الأدبي الذي حمل «كل التنويعات الممكنة التي قد تتخذها غريزة التدمير الذاتي»[128].

حدث لميشيما ما توقّعه في رسالته لكاواباتا، فقد كان لموته تداعيات كبيرة جدا شملت سائر البلاد، ثم تنكرت له عائلته لاختياره الانتحار، واعتبرت أنه ارتكب عملا مخزيا، ما خلا أمه التي ذكرت أنه قام بما كان يرغب فيه منذ زمن طويل. لكن هذا الاستنكار العائلي لم يخمد من الحديث الذي لفّ حدث الانتحار، بل زاد منه، وما لبث أن توسّع فشمل اليابان، ثم امتد إلى ما وراء حدودها، وأمسى أنموذجا يذكر في سياق كل موضوع له صلة بالذهاب إلى الموت اختيارا، وكلّما مضى الزمن تراكمت التأويلات حول ذلك الحدث، فما كاد يُرى وسط سيل متضارب منها، وعلى هذا فينبغي الحذر في إقرار سبب من دون غيره لتفسيره، والأخذ بتفسير ما قد لا يستوعب طبيعة العمل الذي أقدم ميشيما عليه.

ومهما كانت الملابسات التي أحاطت بانتحار ميشيما، فينبغي الأخذ في الحسبان شخصيته المتوجّسة، وشبه المنطوية، ليس في أدبه الروائي، حسب، بل في أفكاره السياسية، وحياته الشخصية، فقد حافظ على أصول الأعراف الاجتماعية الموروثة، وأعلن دفاعه عنها، ومن ذلك قوله بعصمة الإمبراطور، أي اعتباره إنسانا شبه مقدّس، وكان من الآخذين بالقيم المغذّية لهوية أصيلة لا ينبغي التفريط بها بدواعي الأخذ بالحداثة الغربية، والتي لا

يجوز انتساخ تجاربها في اليابان، وقاده هذا إلى الامتناع عن التفاعل مع الاتجاهات الثقافية التي عصفت باليابان بعد الحرب العالمية الثانية، فتداخلت أسباب لها صلة بطبيعته، وبميوله الفردية، وأخرى لها علاقة بالـمؤثّرات الثقافية التي تجاذبته حينما اكتمل وعيه بذاته وببلاده.

أذهل انتحار ميشيما طيفا واسعا من قرّائه، وأصابهم بالصدمة، ومع عزمه على اختيار الـموت، واستشعار الـمقربين بنيّته، وكأنه اقترف مأثرة حينما جعل من نفسه موضوعا للعقاب، وهو أمر رأته الأغلبية يتفلّت عن أي منطق يهدف للربط الـمباشر بين السبب والنتيجة، بدا للعيان أنّ السبب بعيد عن النتيجة، والسخط من حال جماعية لا ينبغي أن يكون ثمنه الاقتصاص من الذات، فليس التعبير عن الغضب من الآخرين يؤتي ثمرته بقتل النفس، والـمباينة بين هذا وذاك أثار لغطا لـم يندمل بعدُ، فهو يُنكأ كلما وقع ذكر هذا الشهب الذي مرّ سريعا في فضاء الأدب الياباني؛ وقد رّجحت فئة إقدامه على الانتحار بلفت انتباه اليابانيين إلى نوع الـخسارة التي لـحقت بهم جرّاء إهدار تراثهم التقليدي، غير أن فئة أخرى رآته جهرا بأزمة إبداعية اعتملت طويلا في نفس صاحبها، فقد بلغ ميشيما غاية الكتابة برباعيته «بحر الـخصب»، وأدرك أنه يتعذّر عليه إضافة شيء من بعدها يثري تاريخه الأدبي، فلا عمل يستحق الـمضي بالـحياة من أجله بعد الرباعية، فقرّر لـجم حياته كيلا تتراجع مكانته. وهذا ما ذهب إليه «تنيسي ويليامز» الذي كان على علاقة به، وإلتقاه في اليابان قبل مدة وجيزة من انتحاره، فرآه مغمورا بالتوتر والـجاذبية، ما دفعه للاعتقاد أنه قرّر أن ينفّذ ما نوى عليه «ليس بدافع قلق سياسي حول انهيار التقاليد القديمة في اليابان، وإنما لأنه شعر أنه مع اكتمال ثلاثيته (=رباعيته) أنهى مهمته الكبرى كفنان»[129]. وهي تفسيرات لـم تتوغّل في عوالـمه السردية التي قبعت في قعرها رغبة دفينة في الـموت.

اقترحت روايته السيرية «اعترافات قناع» الـمفاتيح الـمجازية التي بها يمكن الولوج إلى العالـم الداخلي لـمؤلفها، وهو عالـم لا يوافق عوالـم الروائيين

بما فيه من دعة ولطف وتسامح وتهتك، فقد نشأ على نقض الـمقوّمات التي ترى في الأدب وسيلة لتلطيف العقول، وترقيق للـمشاعر، وذريعة لوهن الأبدان، والانثناء أمام الصعاب، أما هو فقد صمم حياته لكي تكون «تدريبا إسبرطيا للانضباط الذاتي»(130). على أنه يُحذر من التأويل الـمفرط إلا بقرائن دالة، ولا يُحمد تقويل نصوص الأدب لإثبات حجّة أو نفيها، فليس الأدب وثيقة اتّهام أو محضر تحقيق، غير أنّ كتاب «اعترافات قناع» الذي ظهر بعد هزيمة اليابان في الـحرب بخمس سنوات، يعدّ الكتاب الأكثر تعبيرا عن كاتبه؛ لأنه الأكثر إيغالا في فهم العالـم الداخلي لـمؤلّفه(131)، ففيه استبطان للتعصب الذي لفّ عالـما مهزوما ليس يحتاج للتأسّي بل الأفول من غير أمل في ظهور عالـم بديل له، وقد وُصف الكتاب بأنه معتم، ووحشي، وفيه مغالاة في تمثيل الإخفاق، ومدوّنة اعتراف قاسية موضعها الذات قبل الآخر، وفيه أمنية صريحة بتدمير النفس، وإلى كلّ ذلك فهي «أوّل كتاب يتحدّث صراحة عن الـمثلية الـجنسية في اليابان»(132). ولعلّها تكون كناية عن منحى في التفكير يذهب بالـمؤلّف إلى التصريح بقوة الاعتراف، ولكن من خلف قناع.

وفي روايته «حبّ محرّم» عالـج ميشيما أمر الكتابة باختياره روائيا بطلا لها، بما يكشف التداخل بين حياته العامة والـخاصة، فتلك كناية سردية عن حاله، فقد استغرقته شؤون الكتابة وشؤون الـحياة حتى فقد نفسه، وعاش البطل بين نساء تجاذبتهنّ الأهواء، ما ولّد عنده شعورا بالانتقام. حدث ذلك على خلفية من أوضاع قلقة لـمجتمع انخرط في تحديات ثلـمت قيمه الثقافية والتاريخية، وفقد بطل الرواية «شنسوكي» بريق الـحياة التي تعثّرت به، وأصبحت «حياته خالية مما يستحق أن يدعى هواية. حتى أنه لا يؤمن بالهواية أصلا، ويجهل تماما خاصيتها الـمهمة: أي تقدير العلاقات الـمادية التي تربطه بشكل وثيق مع غيره، فلازمه هذا النقص الـحاد في الـموضوعية الذي اقترن بمحاولات غير بارعة، ومتشنجة، عند إقامة علاقة بين عالـمه

الداخلي والعالـم الـخارجي، وأضفى طابعا من الـحداثة والسذاجة حتى على أعماله التي أنجزها في أعوامه الأخيرة، والتي كانت لها عواقبها الـخاصة. فهي استوحت قوتها من مقومات رواياته الأساسية: الأحداث الدراماتيكية التي تنشأ نتيجة تصادم الإرادة البشرية، والصور الطريفة، والإلـحاح على رسم الشخصية الإنسانية: عناصر تقتات كلها من الـخصومة القائمة بين الإنسان وعالـمه. وعلى الرغم من سجل الانجازات هذا، بقيت بعض الانتقادات اللاذعة تتردّد في الإعلان عنه ككاتب عظيم»[133].

يصحّ القول بأن حياة ميشيما لـم تنقطع عن جوهر رواياته، فقد رسم صورا لـمجتمع تتدهور قيمه، وتنحط مثله العليا، وتتأزّم شخصياته، وارتسم الـخذلان فيه بأثر من العقاب الذي أحاله مجتمعا كسيحا، إذ دُمّرتْ الهيبة الامبراطوية، وارتسم للـموت ألف وجه في حال جماعات أنهت حياتها رفضا للرضوخ، ومقاومة للإذعان، فلا عجب أن تكون نيّة الـموت حاضرة في رواياته، ليس الـموت باعتباره مآلا طبيعيا لـحياة آفلة بل الـموت باعتباره خيارا يستعدّ الـمرء له، ويقبله مختارا، ويبحث عنه بوصفه شرفا خالدا.

يصحّ اعتبار روايات ميشيما مرايا متشظية لأحواله وأحوال مجتمعه، وفيها حساسية مستعرة تجاه كل ما ثلـم الهوية التقليدية لبلاده، وما يخدش رؤيته للـحياة القائمة على تلازم القوة والثقافة، فلا عجب أن يتطابق مع مثله العليا، ورؤيته لنفسه، في اقتراح نهاية توافق حالة عدم الانسجام مع مسار صار ينأى به وبرؤيته عن الواقع. غير أنه من الضروري الإقرار بأنّ ربط وقائع روايات ميشيما بالأحداث التاريخية لـمجتمعه، وإقامة صلة مع شخصيته الـحسّاسة، سوف ينتج عنه جملة من الأقوال الـمتضاربة حول واقعة الانتحار، فضلا عن التأويلات الـمفسّرة لها، وذلك يطمس الواقعة لأنه يربطها بنزوع ثقافي عام، واحتجاج شخصي على تدهور أحوال أمة، فلا يحقق الـمطلوب، لأنه ليس تقريرا حول حادثة انتحار بل إدراج الـحادثة في سياق ثقافي واجتماعي، ولا تتفرّد هذه الـحادثة عن سواها من حوادث الانتحار

بهذا الطوق المجازي والسجالي الذي يحجبها، ويدفع بها إلى الوراء، فهذا ما وقع في الغالب مع حدوث حالات مماثلة قبل ذلك.

طرح انتحار ميشيما على بساط الموت مفهوما جديدا للبطولة، لم يُطرق من قبل، فقد كان البطل في الأزمنة القديمة يفتدي قومه بنفسه في حرب؛ لأنه جزء منه ومن قيمه العامة، وهو أمر يلاحظ في حالة أبطال الملاحم، وفي سير الفرسان، في سائر الآداب والتواريخ، لكن هذا المفهوم تعرض للتغيير، كما قال «هيغل» وأتباعه، في العصور الحديثة؛ إذ انشق البطل عن جماعته، واستغرق في ذاته، وشغل بها أكثر من انشغاله بالجماعة التي ينتمي إليها، فما عاد مهيئا لافتدائها بنفسه، وإذا كان البطل الأول هو بطل الملحمة فإن الثاني هو بطل الرواية، وهما علامتان دالتان على مشروعية التمثيل السردي في العصور القديمة والحديثة على حدّ سواء، لكن الفعل الذي أقدم ميشيما عليه، وهو إنسان حقيقي وليس نتاجا للتخيلات السردية، لا يمتثل للحالتين، فلم يفتد قومه بروحه حينما غزا الأمريكان بلاده، إذ كان في نحو العشرين من عمره، فيتطابق حاله مع حال الأبطال القدامى الذين يفتدون أممهم في مقتبل أعمارهم، ولا هو انكفأ على ذاته هاربا من المسؤولية الجماعية كما اعتاد على ذلك أبطال الروايات في الأزمنة الحديثة المشغولين بذواتهم وطموحاتهم الفردية، إنما بعد ربع قرن من هزيمة بلاده أحيا في نفسه رغبة في الثأر، ولكن ليس لينتقم من الأعداء، بل من نفسه، بدعوى فشله في إعادة تاريخ اليابان إلى الوراء، إلى حقبة ما قبل الهزيمة النكراء، حيث الأمجاد الثيوقراطية، وحيث ينحبس الزمن في ثقافة تقول بعصمة الأباطرة، ولا تستجيب للتغيرات التاريخية التي طرأت في العالم الحديث.

ذهب ميشيما ضحية الإيمان بأنّ الحداثة الغربية زعزعت ركائز الثقافة اليابانية التقليدية، وقوّضت مقوّماتها الروحية والتاريخية، ومع ما لذلك من شرعية في صون الهوية اليابانية، فهو ضرب متزمّت من الاعتقاد المغلق الذي يفضي إلى الانتحار؛ فأن تبحث عن النقاء الذي يوفّره الانكفاء على

الذات في إطار ثقافي مغلق، فذلك يساوي الانتحار الذي هو انحباس في معتقد لا يقبل شراكة الآخرين؛ لأن الانغماس في الماضي يساوي الانقطاع عن الحاضر، ولا معنى لحياة ترهن نفسها لحركة ارتدادية تضخّم مفهوم الأصالة، وتجعله بديلا عن المعاصرة. وربما يصح تأويل انتحاره على أنه علامة على هذا التضارب بين الإيمان الفردي المزروع في قلب الهوية التقليدية وبين تيار من الحداثة الاستهلاكية الذي أشاعته الثقافة الأمريكية بعد الحرب العالمية الثانية، وإرغام اليابان على الاستسلام، وتدمير مقوّماتها الموروثة، ويعود ذلك إلى أن الهوية تصبح موروثا اعتقاديا ثقيلا يحول دون القدرة على استكشاف الآخر، بتحويله إلى عدو، وفي هذه الحال، خير للمرء، حينما يعجز عن قتل خصمه، أن يقتل نفسه.

18. بافيزي: هشاشة نفسية، وفتور عاطفي

لقد جرى البحث في الحيثيات المغذية لانتحار ميشيما، ثم الوقوف على الملمح الرئيس في رواياته، بما جعل وضع اليد على حقيقة الحادثة بعيد المنال إلا على سبيل الترجيح الثقافي، ويطّرد ذلك في حالة الشاعر والروائي الإيطالي «بافيزي» فصفاته الشخصية تقع في ظهر الصفحة التي خطت عليها سجايا ميشيما، فبمكان القوة حلّ الضعف، وبالتماسك استبدلت الهشاشة، لكن الاثنين مرّا بشيء شبه متماثل من التجارب ذاتها، الرغبة في العزلة، والشعور بالهزيمة، وربما العار، وعدم القدرة على هضم البديل الذي طرحته التجربة الأمريكية في اليابان، والتجربة الفاشية في إيطاليا مدة عشرين عاما. من الصحيح أن اليابان الإمبراطورية، وإيطاليا الفاشية، كانتا قد سقطتا في حكم مستبد، وإحساس ميشيما بذلك لا يطابق إحساس بافيزي به، لكنهما عاشا تجربة الاحتلال الأمريكي، وكانا شاهدين على مجتمع يتفكّك الاستبداد فيه بالاحتلال الأجنبي. ومن غير الواضح تشخيص الأثر النفسي المباشر لذلك في نفسيهما، ولكن معالم الازدراء كانت ظاهرة فيما

خلّف كل منهـما من آثار كـتـابيـة، وعلى الرغم من كل ذلك فلا تماثل بين ميـشيـما الذي تباهى بقوته وبافيـزي العليل الذي كان يلوذ بذرائع تجنبا للـمواجهة مع الآخرين، بما فيها السلطة الفاشية التي رأفت بحاله فخفّفت عنه حكما بمعاداتها.

عاصر بافيزي الاستبداد الفاشي، ودفع إلى تلك الـمعمعة من غير رغبة في أي شيء منها، وهي تجربة لا تقل سوءا عما شهده ميشيما في اليابان في المدة ذاتها تقريبا، فقد رأى استسلام بلاده للحلفاء في حرب آزرت فيها ألـمانيا، لكن بافيزي لـم يطابق ميشيما في نظرته الأصولية للثقافة التقليدية، بل كافح لنقض ركيزتها الأساسية، وهي الفاشية، التي قالت بالانتماء إلى السموّ الروماني، وكان منفتحا على الثقافات الغربية، ومنها الأمريكية، ونقل كثيرا من نماذجها الأدبية إلى اللغة الإيطالية. وكان آخر ما خطّه «بافيزي» في يوميـاته بتـاريخ 18-8-1950 هو قـوله «الشيء الذي يخافه الـمرء في السـرّ يحدث دائما، قليل من الشجاعة يكفي، كلّما أصبح الألـم بيّنا ومحدّدا، كلّما فرضت غيرة البقاء نفسها، وتقلّص التفكير بالانتحار، إنه يتطلب ضعة، لا كبرياء، كل هذا مقيت، لا كلمات، لن أكتب بعد الآن»[134].

وبعد أسبوع واحد من ذلك أقدم على الانتحار، بجرعة مضاعفة من حبـوب منوّمـة، أحد أبرز الكتّاب الإيطاليين في النصف الأول من القـرن العشرين، وهو في الثانية والأربعين من عمره، في فندق رخيص في مدينة «تورينو» مع أنه حظي بتـقـدير مميـز في بلاده خلال السنوات التي سبـقت انتحاره، ونشر عددا وافرا من الكتب الـمؤلّفة والـمترجمة، ومنح قبل أشهر من ذلك الـجائزة الأدبية الـمرموقة «ستريغا» عن روايته «الصيف الـجميل»، غيـر أنه لا يدرك أحد ما تطويه أعماق الإنسان من أسباب تنقض ما يبدو للآخرين من سعادة يرتع الـمرء فيها. أراد بافيزي أن يقابل الـموت نائما على غير ما واجه ميشيما به الـموت صاحيا.

عرف عن بافيزي شخصيته الانطوائية الـخجولة، وفي البحث عن حياته

الشخصية ظهر أنه تعرض في صغره، إثر موت أبيه بسرطان الدماغ ، لصدمه رجّته رجّا، وخضّت توازن الطفل الحالم، ولم يمض سوى وقت قصير حتى تعرض لصدمة أخرى أشدّ وقعا اختلج فيها عالمه الصغير، تمثّلت بوفاة أخته ثم شقيقيه، فكأنه حرم من شراكة الطفولة وشغبها، وإلى ذلك أصيبت أمه بداء مزمن حال دون رعايتها له، فعهدت بأمره لمربية تتولّى ذلك، فتشكّلت شخصيته الأولى في أجواء عائلية مزعزعة دفعت به إلى العزلة التي عبّرت عن نفسها في مراهقته وشبابه، وغياب الدعم العائلي زرع فيه ميلا للاعتماد على الآخرين، ولم يتحقق شيء من ذلك لأنه كان عانى من صعاب التكيف مع الآخرين، فلاذ بالأدب باحثا عن حلول لصراعاته الداخلية[135].

لم ينجح بافيزي في تخفيف أثر العزلة، فكأنه طفل متوحّد، وشاب منفرد، ورجل منزو، وعلى هذا المنوال انقضت حياته، ليس بسبب غياب الآخرين عن عالمه، فحسب، وقد مثّله فناء معظم أسرته ما خلا شقيقة واحدة، بل، أيضا، لأنه عجز عن مدّ صلة إيجابية مع الآخرين، وبخاصة النساء، اللواتي مضين في هجره كلما توّهم أنه في اللبّ من اهتمامهن به، وكأن قصائده مناجاة للأسى القابع في نفسه. ولم توفر له الجامعة قدرة لتخطّي شعوره بالوحدة، ما خلا بعض العلاقات العاطفية التي لم تستجب لتوقعاته، وتخللها نفور لم يعلن عن نفسه بوضوح لكنه استبطن أشعاره، وتجلّى فيما بعد في رواياته، وقد جرى كل ذلك على خلفية من ترسّخ القيم الفاشية التي كانت قد استبدّت بالمجتمع الإيطالي حينما كان بافيزي في الجامعة، وحينما قدم أطروحته عن الشاعر الأمريكي «ويتمان» في عام 1930 قوبلت باحتجاج في الجامعة «لأنها لا تتوافق مع الرؤى الفاشية السائدة»[136].

وقع نوع من الإجماع البحثي على رهافة حسّ بافيزي، ورقّة طبعه، وعدم ثبوته على حال مع الآخرين، وأضيف لذلك مشاقّ واجهته في مقتبل عمره لم يتمرّس بقبولها، فبعد أن تعرض للاعتقال في عام 1935، وأودع السجن، فرضت عليه الإقامة الجبرية في جنوب إيطاليا «نظرا لارتباطه العارض

بالـمقاومة الـمناهضة للفاشية»[137]. وفي ظل هذه الأجواء نكب بافيزي بوفاة أمه، فغلبه ندم لأنه لـم يف أمّه حقّها في الرعاية طوال شبابه، وكان شحيحا تجاهها من ناحية الـمودّة، وكأنه خلو من عاطفة الابن، فلـم يبق لديه غير أخته، فلاذ بها يعيش في بيتها إلى أن قضى نحبه من غير أن ينجح في تكوين أسرة يحتمي بها، وتفاقم أمره حينما نُفي بتهمة عارضة ضد الفاشية لـحقت به من غير قصد، فأُبعد إلى إقليم كالابريا، فتضاعف شعوره بالأذى والـمهانة، وحار في كيفية قضاء مدة الـحكم، وتمنى أن تتفتّق العبقرية الإيطالية عن ابتكار عقار مخدّر يذهب بالإنسان إلى سبات عميق لثلاث سنوات[138]. وتقدّم إلى السطات الـمسؤولة بطلب لتخفيف مدة الإبعاد القسري، ودعمه بسوء حالته الصحية، فاستجابت له، وخففت الـحكم إلى سنة واحدة، وقد جرى تضخيم ذلك في الأدبيات الـمناهضة للفاشية التي رسمت لبافيزي صورة الـمناضل الـمنفي، الـمقاوم للاستبداد الفاشي.

ملأ بافيزي حياته الرتيبة بكتابة الشعر، ثم عكف على الترجمة من اللغة الإنجليزية، وأصدر عددا كبيرا من الأعمال الروائية لسنكلير، وباسوس، وملفل، وديكنز، وفوكنر، وشتاينبك، وجويس، وديفو، وغيرهم، وبفضله دخلت نماذج من الرواية الأمريكية والإنجليزية إلى الأدب الإيطالي الـحديث، كما شرع في كتابة الرواية، ومن ذلك روايته القصيرة «السجن» التي استلهمها من تجربته القصيرة فيه، واستهل بها عددا من الروايات التي واظب على كتابتها حتى أواخر حياته، وإبان ذلك انخرط في علاقات حب متقلبة مع نساء أعرضن عنه بعد تجارب فاشلة، فلـم يتمكّن من إقامة علاقة سليمة معهنّ، ما ولّد لديه كرها للنساء، وخلال الـحرب العالـمية الثانية، وظهور الـمقاومة ضد النازية والفاشية، نأى بافيزي بنفسه عن الـمشاركة في تلك الأعمال التي ألهبت حماس الشباب، وانزوى ببيت أخته بعيدا عن إيقاع الـحرب والنضال، ويعود ذلك إلى طباعه الرهيفة في عدم القدرة على الانخراط في الأعمال العنيفة، حتى أنه أعفي من الـمهمات القتالية حينما سيق للجيش لـما كان

يعـانيه من مـشـاكل في التنفس، وبانتـهاء الـحرب وجد نفسـه مهـمّشـا في مجتمع خاص تجربة الـحرب والـمقاومة، فيما افتقر هو لأي دور فيهما، وقد انعكس ذلك في أعـمـاله الشـعـرية والسـردية، ويرجّح أنه التـحق بالـحـزب الشيوعي للتعويض عن ذلك الغياب، ويبدو أنه مرّ بحالة من تأنيب الضمير على تهربه من الـمسؤولية التي حملها أبناء جيله. لـم تكن الـحرب حدثا عـابرا في حياة بافيزي فقد زعزعت ثقتـه الواهنة بنفسـه وعالـمـه، فكأنها شرخت ما استقرّت عليه أحواله، وانهار ما تخيّله من هدوء وسكينة؛ ذلك «أن معايشة حرب ما هي تجربة معبّرة في حياة أي شخص، لاسيما إن تعلّق الأمر بأشخاص لديهم حساسية عالية تجاه الـمحيط الذي قيّض أن يعيشوا فيه»[139]، فوجد نفسه في خضم أحداث جسيمة جرفته في تيارها.

في عـام 1945 انتـقل بافـيـزي إلى رومـا للعـمل في دار للنشـر تدعى «إيناودي»، وأسهم في تنشيط أعمال النشر فيها، ثم انصرف للكتابة الروائية، ومن ذلك تحرير الأعمال التي بدأ بكتابتها قبل الـحرب، فأصدر عددا من الروايات، منها «القمر والنيران»، والرفيق»، «والشيطان فوق التلال»، و«بين النسـاء»، و«الصيف الـجـميـل» التي انتـزعت إحـدى أهم جوائز الأدب في إيطاليا عشيّة انتحاره، فاعترف به كاتبا مميزا في بلاده. وبالإجمال، ترك بافيزي تراثا أدبيا جُمع في أربعة عشر مجلدا ضمّ أعماله كافة: الشعرية والسـردية، فـضـلا عن يومـياته التي تقـدّمت على سـائر آثاره الأدبيـة. وقد خصص «إيتالو كالفينو» طرفا من حياته في رعاية التركة الأدبية لأستاذه بافيزي، فهو، بشكل من الأشكال، امتداد له في السرد الإيطالي الـحديث. ولـمّا تميّز أسلوب بافيزي بالدقة، وإجادة الصنعة الكتابية، فقد احتذى كالفينو حذوه في كثير من ذلك.

وتصلـح شـهادة «كالفينو» أن تكون وثيقة شديدة الأهمية على الـمكانة الـمرموقة التي تبوأها «بافيزي» في الأدب الإيطالي الـحديث خلال حياته، فقد كان كالفينو مريده طوال خمس سنوات لـم ينقطع اللقاء بينهما، وعملا

سوية في دار «أيناودي»، فتأثر بأفكاره وأسلوبه، وعدّه «أهم وأعقد وأعمق كاتب إيطالي في عصرنا»[140]. ونعتَ الحقبة بين 1930– 1950في الأدب الإيطالي بأنها «عصر بافيزي» لما تركه من أثر في الكتابة السردية والشعرية، فقد كان كاتبا كبيرا «وثّق حياته بتفصيل لا مثيل له عبر تسع روايات قصيرة، ولو جمعنا هذه الروايات في مجلّد واحد لكان عنوانه الأنسب «الكوميديا الإنسانية». وعلى الرغم من المماثلة التي قصدها كالفينو بين بافيزي وبلزاك في شمولية الرؤية، وطريقة التمثيل السردي، فقد سوّغ رأيه بأن ربط بين أعمال بافيزي وحياته، فهي «تحمل قوة شعرية مذهلة»، أما هو فخاض صعابا كبيرة، وعاش عزلة قاتمة، فلا عجب أن جاءت كتاباته «مؤلمة، وصعبة الفهم». وهو كاتب فريد بين أقرانه الإيطاليين في النصف الأول من القرن العشرين، إذ «لم يسلك أي شخص في الأدب الإيطالي طريق بافيزي، لا من ناحية اللغة، ولا من ناحية استخلاص التوتّر الشعري من قصة حقيقية وموضوعية، ولا حتى في يأسه، الذي بدا العنصر الأهم في حياته»[141].

غير أن كلّ هذا الزخم في تأليف الروايات والأشعار والترجمة لم يخفف من إحساس بافيزي بالوحدة التي أطبقت عليه، وضاعفت من توهماته الجوانيّة، فيومياته رسمت حال متوترة له طوال ذلك، وكشفت انقساما قابعا في أعماقه بين ما كان عليه، وما نذر نفسه له، وكان البَوْن فيما بينهما يتسع بمرور السنوات، وراح يتعمّق باطراد بُعيد الحرب. من الصحيح أن الحرب نزعت الفاشية عن إيطاليا، لكنها تركت مجتمعا كسيحا من النواحي الاقتصادية والثقافية، فضلا عن التبعات الاجتماعية لذلك العهد المشين في تاريخ إيطاليا؛ فتضاعف شعور بافيزي بالتمزق، وسقط في فراغ من اللاجدوى رغم ميوله اليسارية. ومع أنه أخفق في مدّ صلة متكافئة مع النساء منذ شبابه، فلم تخل حياته منهن، لكنه ختمها بعلاقة من ثمارها انتحاره؛ فقد تعرّف في ليلة رأس السنة الميلادية 1950 إلى الممثلة الأمريكية «كونستانس داولينغ»، فأُخذ بجمالها، وبادلته بعض الاهتمام، وارتبطا بعلاقة

غامضة انتهت بهجرها له والعودة إلى بلادها، فزاد ذلك من شعوره باليأس، حينما تبيّن له أنها عاشقة لعوب، وكانت هذه التجربة قاصمة الظهر بالنسبة له، فقد تأكّد من عجزه عن إثارة اهتمام النساء، ووصمهن بالغدر والأنانية، وعلى النقيض من التراجع العاطفي الذي جعل عالمه الداخلي مقفرا كانت حظوظه الأدبية في ازدهار واضح، وقد بدأ يجني ثمار جهده، ويحوز على الاهتمام النقدي، ويظفر بالجوائز الأدبية، لكنّ تضاربا عميقا مزّق نفسه، فمقابل الاهتمام الأدبي عانى الهجران والعزلة، فوضع حدّا لذلك بالانتحار في يوم 27 أغسطس 1950 في أحد فنادق تورينو، وهو في الثانية والأربعين من عمره[142].

صار يلزم الوقوف على علاقة بافيزي بالنساء، وهي علاقة لم تعرف الاستقرار، وافتقرت للسكينة، وتكرر ذكره لهنّ في يومياته التي غطت شطرا طويلا من حياته، وقد عرف بعضهن بعلاقات عابرة، ما استقرت على الحال الذي يرغب فيه، وهو الزواج، وتأتّى عن ذلك عزوف استبطنته الكراهية، وإن أكدته الرغبة، ولطالما وصف بافيزي نفسه بأنه «كاره للنساء» وهو أمر اتخذ صيغا خادشة طفحت بها يومياته، فهو مستاء من السلوك المتقلّب للمرأة، ومن غموض علاقتها بالرجل، ومن تقلّبات مزاجها، ومن هجرانها. ولم يتمكن من استيعاب الهياج العاطفي للمرأة، وما يتبع ذلك من تبدّلات وجدانية، وجزع من عدم اهتمام النساء بالإبداع، وجاوز ذلك بأن وصفهن بالمكر، والخيانة، والخداع، ولم يدّخر وسعا في ذمهنّ، والتهجّم عليهن، وانتهى به الأمر إلى القول «النساء هنّ عرق عدوّ»[143]، ويعود ذلك إلى عجزه عن إقامة صلة متينة بأيّ منهن، فخلع عليهن صفة العدو غير المؤتمن، الراجح أن كراهية الجنس اللطيف تمكّنت منه حينما عجز عن مدّ صلة حقيقية بهن، وجعله عدم انسجامه مع نفسه يتخيّل عدم قبول النساء له، فقد كتب «نحن نكره الآخرين؛ لأننا نكره أنفسنا»[144]. وعلى هذا فقد انتهى «المآل بالحياة العاطفية لبافيزي إلى تبدُّدها في سلسلة من المحاولات

الـمطبوعة بالغموض. إذ ما من محاولة استطاعت أن تتبلور في قصة جديرة بالذكر»[145]. من الصعب القول بأن حياة بافيزي كانت ثمنا لنزوات النساء، فطباعه الشخصية، وحساسيته الـمفرطة، وسقوطه في دوامة الشعور باللامبالاة، وانتظاره أن ينتشله الآخرون من أزمته بدل السعي من أجل وضع حد نهائي لها، كلها عوامل تفاعلت لتدفع به إلى خيار الانتحار.

يفضي النبش في الـمدونة الكتابية لبافيزي، وبخاصة يومياته، إلى حضور أفكار العزلة، والفناء، وخواطر الـموت، فتناظرت عزلته، ومداومته التفكير بالـموت، مع شخصيات رواياته التي شُغلت بذلك، ولكن الغوص في ثنايا حياته يكشف أنها سلسلة من نوبات الاكتئاب، والاغماءات، والأزمات، والاخفاق بمدّ علاقة سليمة مع النساء، وشعوره الـمسرف بأنه كان موضوعا لهجرانهنّ، وقد استغرقه ذلك إلى درجة حسبهنّ السبب في تعاسته، فراودته أفكار الـموت حتى أمست جزءا ملازما من إيقاع أفكاره. وخلال الأعوام الـخمسة عشرة الأخيرة من حياته خيّمت أفكار الـموت على أحاديثه وكتاباته « كما لو أنه يتحدّث عن مشكلة نظرية لا تعنيه». وكشفت يومياته عن «صورة إشعاعية دقيقة لروح في حالة تشقّق». وفيها كان «يهاجم بشراسة عالـما يبدو دائما غريبا عنه». وربما يكون قد لـجأ إلى الانتحار لأنه «اختتام للعبث الوجودي»[146]. وبالإجمال، فقد «جعل من قضية الـموت في كل نتاجاته الروائية والشعرية معادلا للـحياة عكس من خلالها تمزق الإنسان، وفجّر نبتة الـمختبئة بداخله»[147].

لـم يترك بافيزي حياته للصدف حينما أزف الـموعد، فقد أتلف أوراقه الـخاصة، وكل ما له صله بمدوّناته، وأبقى على يومياته من دون غيرها، تلك اليوميات التي وصفها الناشر بأنها «مريرة وحادة، مؤثّرة ومؤلـمة معا في قراءتها، وتعدّ واحدة من أعظم الشهادات الأدبية في القرن العشرين، وهي يوميات معركة خاسرة، مع الذات، مع الـحب، ومع السياسة، إنها مونولوغ متعدّد الأصوات: صوت كاتب موسوس، صوت عاشق فاشل، صوت

كاثوليكي، صوت شيوعي». وأردف بأنها تكشف عن «رجل كان فنّه وسيلته الوحيدة لكبح شبح الانتحار، الذي كان يسكنه منذ طفولته». من الصحيح أن بافيزي كان معتلّ الصحّة، ومصابا بالربو، ولم تخل حياته من نوبات الكآبة والابتئاس، ما جعله يقضي طرفا من خدمته العسكرية في أحد مستشفيات روما خلال الحرب، لكنه سرعان ما أظهر نشاطا واضحا بعد الحرب، فقد التحق بالحزب الشيوعي، وعمل في صحفه، غير أن ذلك لم يكسبه صحة نفسية كاملة، ولا عافية جسدية مؤكّدة.

يصحّ اعتبار اليوميات الوثيقة الأهم لرسم ملامح العالم النفسي لبافيزي، وقد صدرت بعد موته بسنتين، وكشفت عما يطويه كاتب بلغ درجة من الرهافة ضحّى بحياته من أجلها، وكما أشار الناقد الأمريكي «جون تايلور» فهي «واحدة من أكثر اليوميات فتنة على نحو فكري كتبها كاتب في الأدب الأوربي الحديث، وأكثرها صراحة على نحو موجع. إنها تظهر نفاذ بصيرة، لا فقط في شخصية بافيزي، بل أيضا في ذكائه الحرفي والأدبي العالي، صفحات تعجّ بأفكاره النقدية الحادّة حول شعره ورواياته، حول الكتب التي كان يقرأها أو يترجمها، أو حول الأدب على العموم»[148]. وقد اعتبر «غروس» تلك اليوميات «اختبارا قاسيا للضمير في طريقه إلى الانتحار الذي لا يقبل الكلمات»[149].

افتتح بافيزي يومياته في مدينة «برانكاليوني» في مقاطعة «كالابريا» حيث نفي حينما حامت حوله تهمة معادة الفاشية؛ لأنه على صلة بسيدة لها صديق سجين بالتهمة نفسها، فدوهم منزله، وعثر فيه على رسائل تعود لتلك السيدة، فاعتقل بافيزي لشهرين، ثم حُكم عليه بالإبعاد إلى برانكاليوني، وفيها أمضى نحوا من سنة قبل أن يُعفى من جزء من فترة حكم الابعاد، ويكشف سجل اليوميات عن البطانة الداخلية لرجل تناوبت عليه محنٌ كثيرة، فرهافة الحسّ، وعدم الثقة بالنفس، والتخيّلات المفرطة التي ترتقي إلى مستوى الأوهام اندرجت في سياق حياة رجل شهد صعود

الفاشية وسقوطها في بلاده، فقد عاصر نزعة الكبرياء القومية في قمة هياجها، وكان شاهدا على هزيمتها الـمنكرة، وما أعقب ذلك من فوضى.

انصرفت يوميات بافيزي إلى تصوير عالـمه الداخلي من خواطر، وأفكار، وهواجس، وأحكام، وشحّ فيها ذكر العالـم الـخارجي الـمحيط به، غير أن الرجع البعيد لذلك العالـم ظهر في الإشارات العابرة لها في صفحاتها، وحضور فكرة الانتحار فيها تؤكد وجود محور ثابت لازم أفكاره، فهو دائم التفكير بالـموت، وطرقه من زوايا عدة، ففي ربيع عام 1936 كتب «أعرف أنني محكوم إلى الأبد بالانتحار عندما أواجه أيّ مصاعب أو حزن. هذا يرعبني. مبدأي الأساس هو انتحار لـم يرتكب أبدا، لن يرتكب أبدا، لكن التفكير فيه يداعب حواسي»[150]. وما لبث أن وصف نفسه بأنه «رجل لا يملك أدنى فكرة عن كيفية العيش، لـم يتطوّر أخلاقيا، أبله لا طائل من ورائه، داعما نفسه بأفكار عن الانتحار، لكنه لا يقدِم عليه»، وعزّز ذلك بقوله «الفشل هو الذي يجعل الانتحار جديرا بالـمحاولة». ثم سرعان ما استطرد قائلا «أسوأ شيء يفعله رجل ذو نوازع انتحارية هو عدم قتل نفسه، بل التفكير بالانتحار دون فعله»، ثم قوله «لا أحد أبدا يفتقر إلى سبب معقول للانتحار»، وربط الأمر بالعدميّة حينما قال «لا يستطيع من ينتوي الانتحار أن يجعل فكرة الـموت خالية من الـمعنى». بل إنه مضى إلى ما وراء ذلك حينما وصف الانتحار بأنه «فعل طموح لا يمكن أن يُرتكب إلا عندما يتجاوز الـمرء حدود الطموح»[151].

ما أخفى بافيزي نزعته الانتحارية فيما كان يكاشف به نفسه في يومياته، بل أكثر من الإشارات إليها، وجعل نفسه موضوعا لها، وحضّها على القيام بذلك «الاستنتاج الـمنطقي لـحالتك الراهنة هو الانتحار. إذن، هيا افعله، مرة وإلى الأبد». وفرّق بين فعل الـموت، وفعل التفكير فيه «الـموت هدوء، ولكن التفكير في الـموت يعكّر صفو الهدوء». وقد وردت أقواله عن الانتحار في سياق آراء شخص حرص على وصف طبيعة الرجل الـمدمّر

لذاته، وهو يرى في فعله ثمرة للحماقة التي لا يقع فيها شخص مستمتع بحياته «لا بدّ أنّ كل امرئ أحسّ بالجنون المؤقّت لتدمير الذات. أنا لا أقصد الانتحار، أناس مثلنا نحن -يحبّون الحياة، يستمتعون باللامتوقّع، وبمتع الحياة الإنسانية -لا يمكنهم أن ينتحروا إلا عن حماقة»[152].

غير أنّ الوصف المسترسل لحياته خلال عقد ونصف خلا من ذكر المباهج التي أشار إليها، فقد انصب اهتمامه على ذاته القلقة، وعلى شؤون الأدب، وانحسر وصف تواصله مع العالم، حتى يجوز القول بأن يومياته أشبه بمناجاة لرجل افتقر للحوار مع الآخرين، فعثر عليه في صفحات يومياته. تخللت اليوميات خطرات كثيرة عن الموت، وقد تساءل فيها صاحبها عن نوعي الموت الطبيعي والاختياري» لا يمكنني أبدا أن أفكر بالموت من دون أن أرتعد عند هذه الفكرة: الموت بالضرورة سيأتي، من أسباب عادية، وهو محتوم، وحياة المرء بطولها تحضير له. حدث طبيعي مثل سقوط المطر. لا أستطيع أن استسلم لتلك الأفكار. لماذا لا يسعى المرء طواعية نحو الموت، مؤكّدا حقه في الاختيار، مضيفا عليه بعض المعنى، بدلا من تركه يحدث على نحو سلبي؟»[153]. وكأنّه يستعيد ما ذكره «نتشه» عن نوعي الموت: الطبيعي والإرادي، علما أن لبافيزي قصة بعنوان «الانتحار» أوحى فيها أنها نسخة سردية عن نفسه.

في اليوم الأول من عام 1946 أشار بافيزي إلى أن فكرة الانتحار قد داعبته خلال العام الفائت، غير أن السنة الجديدة حاصرته بالضجر، والسأم، فظهر خائر القوى، لكنه ظهر متفائلا على نحو غير معهود في عام 1948 الذي وصفه بأنه «عام جدّي» إذ أصدر فيه روايتين، وبدأ التحضير لرواية جديدة، ولا زمه الرضا في العام الموالي، الذي أكمل فيه روايته «بين النساء وحدهنّ» وقبل انتهائه أكمل روايته «القمر والنيران» التي اعتبرها مأثرته العظمى، فغمره السرور لأنه غطّى برواياته طرفا من أحداث بلاده، كالسجون، ومعاداة الفاشية، والمقاومة، فضلا عن قضايا جانبية كالحرب الأهلية

الإسبانية، والحرب في ليبيا، فيكون قد انغمس في الشأن الاجتماعي والسياسي، ولم يتردّد في الإشارة إلى أهميته كاتبا ناجحا بعد كبوات كثيرة، ولعلّه تباهي بشهرته من غير مردود فعلي، لكنه لم يعد ذلك الفتى الذي «أراد قتل نفسه لأنه بلا عمل»[154].

وعلى الرغم من هذه النجاحات النسبية، وبخاصة الأدبية، فلا تغيب عن قارئ اليوميات الهشاشة النفسية لكاتبها، والارتياب بالعالم الذي يعيش فيه. ومع ذلك يصحّ وصف الجزء الذي أعقب الحرب، وسبق انتحاره، من اليوميات، بأنه تقويم استعادي لحياته الماضية، وظهر خلالها فخورا بالمكانة التي بلغها كاتبا، وشغل فيها بجماليات القول الأدبي، واستعراض الآراء حول ذلك، ما دفع إلى الوراء بأفكار الانتحار، لكن التأثيم النفسي، والشعور بالضياع، والغمز من طرف النساء، والثقة المزعزعة بالنفس، انتثر في تضاعيفها، ما خلع عليها أمارة التشاؤم، وسيماء الشقاء. وعلى الرغم من ذلك بدت أحداث السنة الأخيرة من حياته أكثر تماسكا من سواها، فقد شغل بالدين، والخرافة، والشعر، والأساطير، وانخرط في مناقشات طويلة حول أفكاره الروائية، ثم أنه ابتهج بحصوله على جائزة «ستريغا». ولم يستمر الأمر، إذ ما لبث أن أسرف في وصف اضطرابه العاطفي جرّاء شعوره بهجران عشيقته الأمريكية، فتشوّشت أفكاره، واختلجت قراراته، وتزعزع الاستقرار النسبي الذي رسمته اليوميات لسنواته الأخيرة، وخيّمت عليه مرة أخرى أفكار الموت، والشعور بالإخفاق، ومع ذلك استهجن الانتحار بسبب امرأة، واعترف بأنّ الحبّ يظهر تخاذل الرجل، وفتور همته، وبؤسه، وعدميته «لا يقتل المرء نفسه من أجل حبّ امرأة، بل لأنّ الحب -أي حبّ-يكشف له بعري تام، بؤسه، ضعفه، عدميته»[155].

وقع بافيزي أسير الانقباض بسبب إعراض عشيقته عنه، ورفضها عرضه الزواج منها، فذلك أحيا نازع الكآبة في نفسه مجدّدا بحيث «واجه فراغا لم يستطع أن يتجاوزه»[156]؛ فأزيل الغشاء الرقيق عن فكرة الانتحار المتحفّزة،

وقد كانت تترقب مثيرا، فوجدته في سلوك امرأة لـم تطابق توقّعات عاشقها، فكتب أن الانتحار قد يكون حلا مناسبا لتلك الأزمة الوجدانية، لكن إحساسه بالحياة رجح لوقت قصير قبل أن تغمره أفكار الموت، وكأنه يقاوم تيارا سرى في أعماقه، فلم يعرف له مصبّا ينسكب فيه، ونهر نفسه لما أبداه من وهن ظاهر، لكنه لم يحمها من الارتماء في السلبية «لماذا الموت؟ لم أكن أبدا أكثر حياة، أكثر شبابا، كما أنا الآن». ويبدو قوله وكأنه خطرة شعرية هجس بها في لحظة خاطفة، لأنه في اليوم نفسه خالف ذلك، وكتب بأنه أدّى دوره في الدنيا، بأفضل مما استطاع، فقد أعطى الشعر للناس، وشاركهم أحزانهم. وقبيل انتحاره بأسبوع كتب «الانتحارات هي جرائم قتل جبانة، مازوكية أكثر منها سادية» ما يشي أنه أقلع عن فكرة الانتحار التي رآها من أفعال الجبناء، لكنه ما لبث أن أشار إلى نفاد آماله في الدنيا، وذكر أنه سيتخذ قراره قبل نهاية العام. ولكنّ يبدو أنّ إيقاع الزمن لدى بافيزي أسرع بكثير مما حدّده في يومياته، فبعد يوم واحد من ذلك، أي في 18 أغسطس 1950، ختم سجل يومياته بالتأكيد على أن الانتحار يتراجع إذا جرى التفكير بالحياة؛ لأن الانتحار عمل وضيع لا صلة له بالكبرياء، وذلك أمر مقيت، ثم خطّ جملته الأخيرة «لن أكتب بعد الآن»[157]. وفي 26 من الشهر نفسه وضع حدّا لحياته بعد أن أتلف مخطوطاته، وأبقى على يومياته فقط.

أصبح من الضروري معرفة ما حدث خلال الأسبوع الأخير من حياة بافيزي، وهو الأسبوع الذي فصل يومياته عن انتحاره، فتلك الأيام القليلة قلّصت من الهوّة الغامضة التي دفعت كثيرين لتأويل قراره تأويلات شتّى، فقبل ثلاثة أيام من نهايته كتب رسالة إلى صديقه، وكاتب سيرته، فيما بعد «دافيد لاخولو» أعلن أنه لن يكتب شيئا بعد اليوم، وسوف يرحل إلى «مملكة الأموات». وقبيل ساعات من وفاته أجرى مكالمات عدّة من الفندق الرخيص الذي كان يقيم فيه مع عدد من النساء طالبا الحديث معهن، أو

دعوتهن، أو حتى ممارسة الحب معهن، ولم يحصل إلا على رفض أجمعن عليه من غير استثناء، وكان أن خطّ بضع كلمات مستعارة من مايكوفسكي على الصفحة الأولى من كتابه «حوارات مع ليوكو»[158]، وترك الكتاب مفتوحا، والتهمَ حفنة من الحبوب قضت عليه في غرفته.

ليس غريبا أن يتماهى بافيزي مع مايكوفسكي، الذي سبقه للاختيار نفسه في أبريل 1930، بإطلاق الرصاص على نفسه، وهو في السابعة والثلاثين، ولعلّ وجوها كثيرة من وجوه التشابه ربطت بين الاثنين: الشعر، ورقة الطبع، والعلاقات المتوتّرة مع النساء، فقد اعتقل مايكوفسكي ثلاث مرات قبل ثورة أكتوبر في عام 1917، وأطلق سراحه لصغر سنه، وسرعان ما خُذل بالثورة التي ناصرها متوهّما أنّها مهّدت للعدالة في التاريخ الإنساني، فكشفت عن بيروقراطية لا تقل عن البيروقراطية الفاشية في إيطاليا التي كانت مثار ازدراء بافيزي. وجد مايكوفسي نفسه منشطرا بين مُثل عليا آمن بها، وسياسات وضيعة أصابته بالخذلان، ومن الصدف أنه مثل بافيزي صدم بالمرأة التي أحبها، وخطّط لأن يكمل معها حياته، فإذا بها تتزوج غيره بذرائع كثيرة، ولكل هذا وضع الاثنان حدّا لحياة تنكّرت فيها الأحداث الكبرى لوعودها، وعملت الأحداث الصغرى على نزع العلاقة السوية بين بني البشر.

كانت فكرة الانتحار حاضرة في نفس مايكوفسكي منذ شبابه، وكان «وسواسيا وقدريا». وحسب صديقته الشاعرة «أنّا أخماتوفا» فقد كان «يحبّ العبث بالمسدّس، يجلس والمسدّس في يده»، فيظل يلهو به إلى أن ينتزعه أصدقاؤه منه خشية حدوث سهو يؤدي إلى إطلاق النار، وكان «يحبّ الأسلحة، ويصوب ببراعة»، وقد أقدم على الانتحار أكثر من مرة، بدأ بمحاولة أولى في عام 1916 فشلت لأن الرصاصة لم تنطلق. وطبقا لعشيقته اليهودية «ليليا بريك» كانت لديه ستة أنواع من المسدّسات يحمل بعضها، ويلهو بها، وفي محاولته الأخيرة، أفرغ المسدس من الإطلاقات، وأبقى واحدة، وبها أجهز على نفسه[159]، بعد انتحاره بنحو نصف قرن انتحرت العشيقة

أيضا «اطلقت الرصاص على نفسها كما فعل مايكوفسكي بالضبط»[160]، وكانت قد تخطّت الخامسة والثمانين من عمرها.

ما الذي يمكن الخلوص إليه من الوقوف على حياة بافيزي وأعماله الأدبية؟ يصحّ القول في ضوء تحليل يومياته ورواياته، إن المشكلة الأساسية التي عانى منها هي إحساسه المفرط بالعزلة الافتراضية، وعدم قدرته على العثور له على أنيس يبدّد إحساسه بها، فازدهر خياله في عدم القدرة على استيعاب تجربة الحياة وحيدا، وبهذا تنامت لديه أفكار حول الانتحار. ولو نظرنا في مجمل تركته السردية والشعرية لتبين وجود النموذج التكراري للشخصية الانطوائية فيها، وهي شخصية رجل جعل من العزلة قدرا له، فأصبح يلتذ بها بإزاء عالم رافض له، وقد تهاوت قيمة الأشياء في نظره، فانشقّ عن العالم الذي يعيش فيه، فركَنَ في منطقة لا تأثير له فيما يجري في العالم، وهو يتآكل من جراء تلك العزلة، وقد لفظه التيار الاجتماعي، ولم يكافح ليضع نفسه في المجرى العام للعلاقات الاجتماعية، ما رسم المصير النهائي له، وفي تقدير القيمة الأدبية لأعماله الروائية يجوز القول إنها افتقرت للحبكات المتينة، وغابت عنها البنيات السردية المتماسكة، وأكثرت من التأملات، وغمرتها الأحاسيس العاطفية، ولأنها فقدت التواصل مع العالم الخارجي، فقد بالغت في الانغماس بذاتها، فكأن الحياة معتقل كبير أقرب ما يكون إلى عالم كافكا حيث تصبح الشخصية أسيرة قوى غامضة تدفع بها لأفعال لا تعرف لها هدفا، فتنعدم أمامها الفرصة للعيش السوي في العالم.

19. العنقاء: سيلفيا بلاث، رهينة الموت والانبعاث

في كتابها الشائق «حليب أسود» صرّحت «أليف شفق» بالآتي: «ليس هناك انتحار أدبي كتب عنه، ودارت الأحاديث حوله، أكثر من انتحار سيلفيا، فمنذ انتحارها، لم تتحوّل أيّة كاتبة إلى أيقونة أعلى من المكان والزمان

على غـرارها»[161]. وفي هذا القـول كـثـيـر من الصـواب؛ ليس لأن الشـاعـرة والروائية الأميركية «سيلفيا بلاث» الـمرأة الوحيدة التي قضت نحبها بهذه الطريقة، بل لأنه جرى توظيف هذه الـمأساة الرهيبة في سياق الدراسات النسـوية التي وعدت أن تفـضح السجل الشنيع لأعمال الرجال، فأخفت الطباع الانفعالية عند سيلفيا، وميولها العصابية، وهي قد اعترفت بها وصورتها في أشعارها ورواياتها، وتوسّعت بها في يومياتها، واستخلصت منها مثالا للأنثى الـخالدة التي ما انفكّ الرجال يتعمّدون تدمير شخصيتها، ومحو هويتها، وصار الطابع التكراري لتلك الـمسلّمة يغذّي فرضية التناقض بين الذكر والأنثى، ولـم يتمكّن من تشخيص الـحالة بذاتها، بل جرى تعميمها، والدفع بها لتعزّز اللاهوت النسوي، ما يكشف الأمواج الهادرة للتزوير في محو الـحقائق واستبدالها بافتراءات لا نهاية لها، وبلغ حدا أنه جرى تهشيم شاهدة قبرها لنزع اسم زوجها الشاعر الانجليزي «تيد هيوز»عن اسمها، وقد أصبح ضريحها محجّا للناقمين والـمعجبين على حدّ سواء.

صمت هيوز طويلا على التفاصيل الـخاصة بذلك، بما فيها حجب يوميات سيلفيا مدة طويلة، ولـم يشر له من قريب أو بعيد، ووارب في ذكر الصعاب التي تلقّاها بعد انتحارها، ومن ذلك الـمواقف العدائية ضده من طرف النسويات اللواتي شهّرن به، وشنّعن عليه، باعتباره قاتلا، وكان يقابل بازدرائهن حيثما حلّ إلى درجة رفعن لافتات تتهمه «بارتكاب جريمة قتل» واعتبرنه «فاشيا»[162]. غير أن هيوز عاد إلى مدار سيلفيا، بعد انقطاع طويل جدا، فختم حياته بديوانه الأخير عنها «رسائل عيد الـميلاد» وفيه حوّل ملهمته إلى «أسطورة قابلة للـمحو على أساس أنها ميثولوجيا حيّة تتنفّس، ومن ثم ينطبق عليها قانون الـميلاد والـموت»، فسيلفيا هي «كلّ امرأة طالعة من الأسطورة، وكل امرأة منبثقة من واقع الـحياة»[163].

وقد أرجع انتحارها لإحساس بالتعاسة، واليأس، ورغبة في مغالبة الـموت كأنه طقس دوري للـخصب والتجدّد «لقد أظهرت بلاث طبيعتها العنيفة،

البدائية، والأنثوية أيضا، لقد أظهرت التأهّب، والحاجة إلى التضحية بكلّ شيء للحصول على ولادة جديدة. كانت هذه طريقتها الواضحة في التشكّل، ومرّت هذه الطريقة بعدة مراحل، كانت المرحلة السلبية عندما انتحرت، ولكن المرحلة الإيجابية هي موت للذات المزيّفة القديمة، وولادة ذات أخرى حقيقية. وكان هذا ما حققته بلاث بعد عملية مخاض طويلة ومؤلمة»(164). ربما كان انتحار سيلفيا نتاج إخفاقها في كسب اهتمام هيوز بكامله، فقد عزف عنها، وعاشر سواها، بعد مرحلة عاطفية هائجة جمعتهما في السنوات الأولى من زواجهما، ومن هذه الناحية تقع المسؤولية عليه في نبذ امرأة بذريعة انفعالاتها العصابية، ما أدّى بها إلى تدمير ذاتها.

نما حول واقعة انتحار سيلفيا بلاث تراث سردي جدير بالفحص على الرغم مما اندرج فيه من مواقف تتراوح بين التطرف والموضوعية، قاد التطرف أنصار النزعة النسوية بجعل سيلفيا ضحية بريئة اقتطفت في ربيع عمرها، وقد دفع بها إلى ذلك رجل خائن لم ينجح في لمس الشعور الأنثوي القابع في ذاتها، وبإزاء ذلك ظهر تيار يهدف إلى الوقوف على الحقيقة، وينزع عنها التمحّلات، ويُبطل الاتهامات، وبين هذا وذاك مازالت الحقيقة ملتبسة الشأن تظهر هنا لتختفي هناك، فالتنازع على سيلفيا بلاث غمر حالتها الشخصية، ومآلها.

وقد حاولت ابنتهما «فريدا هيوز» التوسّط لتخفيف الغلواء تجاه أمها الضحية وأبيها المتّهم، فقالت إن أباها كان منهمكا في عمله طوال عمره، ولديه «أخلاقيات العمل الصارمة، كان منضبطا جدا»، وأسفتْ على شيطنته من «كتائب النسويات وجيوش الأكاديميين والصحافيين»، إذ بولغ في الخلاف بين أمها وأبيها، وتعرّض هو لتشويه لاحدّ له، ثم تطرّقت إلى سيل الأخبار عن خيانات أبيها، والعلاقات الغرامية لأمها، فقالت «الناس يستنكرون العلاقة الغرامية للرجل، ويرفضون العلاقة الغرامية للمرأة، لكن الكثير من الناس يفعلون ذلك في نهاية المطاف. ماذا سيكون رد الفعل تجاه

الـخيانة الزوجية؟ الأمر متروك للطرفين. لا أعتقد أنّ الغرباء لديهم الـحقّ في أن يكونوا قضاة يصدرون الأحكام. إذا كان لديهم آراؤهم، فليس لهم عذر في ممارسة وظيفة الـجلد لـحياة الآخرين بهذه القسوة. إذا استعدتُ ما حدث في رأسي، فإنه مضحك، وإذا استعدته بقلبي، فإنه مؤسف. أرى أن والدي تعامل مع هذا الأمر على أنه شأن خاص. أنا لا أعرف كيف فعل ذلك. استغرق الأمر نوعا من الرزانة والقدرة على التحمّل. لقد فعل أفضل ما يمكنه خلال الفترة الـمتبقّية من حياته»[165].

خفّفت الابنة من النقمة العارمة ضدّ سلوك أبيها من طرف الأدبيّات النسوية، ومرّت سريعا على نزق أمها، وانفلات غضبها، ونوبات الكآبة التي تمكّنت منها، ورسمت صورة حدث مضى وما عاد النبش فيه مفيدا لأحد، والـحال، فرسم صور الأبناء للآباء مثار اهتمام علـم النفس، كما هو معلوم، وقد راعت «فريدا» مسلّمة القول بانحياز الابنة للأب، وكأنها تغفر له زلاته الـجسيمة، فتريد طمر الـماضي بتراب الـحاضر، وكأني بها تقف على النقيض مما قام به «بول أوستر» في رسم صورة بغيضة لأبيه، ففي كتابه «اختراع العزلة» تقصّي عيوب أبيه، وتشفّي من أخطائه، وارتقى بهفواته إلى مستوى الطباع السيئة، فاخترع أبا وضيعا بإطلاق، ولـم يدّخر جهدا في كشف عيوبه في ضرب مشين من تصفية الـحساب من طرف ابن خذل بأبيه الذي لـم يلبّ توقعاته في الرعاية والاهتمام، ولـمّا لـم يتمكّن من مواجهته في حياته، انتهب سمعته بعد مماته[166]. غير أن ابنة هيوز وسيلفيا لـم تذهب ذلك الـمذهب، وكأني بها تريد طيّ صفحة الـماضي على سلالتها التي لـم تبق منها غير «فريدا» فقط بعد انتحار أخيها نيكولاس.

ولكن أين يمكن العثور على ما يشفي غليل القارئ من تلك التفاصيل الدقيقة لظروف اقتران تيد هيوز بسلفيا بلاث، ثم انتحارها، ومن انزوائه في صمت مديد؟ ظنّي أنه لا نظير لكتاب أحاط بتلك الـمسألة مثل كتاب الهولندية «كوني بالـمن» وعنوانه «أنتَ قُلتَ»، وهو كتاب استعان بالسرد

وسيلة للبحث في موضوعه الشائك، فصهر الأخبار، والـمذكّرات، والأقاويل، واستلّ بعض الـحقائق من سيل الادّعاءات، بعد مرور نحو نصف قرن على الأحداث التي انبنى عليها. وقد استعارت مؤلّفته صوت الشاعر تيد هيوز، ودفعت به ليغوص في ثنايا الـحياة الـمتوترة التي ربطته زوجا بسلفيا بلاث لسبع سنوات، وانتهت بمأساة انتحارها، وما برّأ الشاعر نفسه من الضرر البالغ الذي أحدثه الانتحار جرّاء عدم الثقة به، إنما أزاح الستار عن الأعماق الكئيبة لزوجته التي يغزوها الانفعال لأتفه الأسباب، وتسيطر عليها رغبة في التملّك تدفع بها للارتياب بزوجها، فكانت حياتهما مشحونة بالتوتر، وسوء التفاهم، وتبادل العنف اللفظي، ثم القطيعة بالصمت، في نوع من الابتزاز العاطفي الذي لا يهدأ، ما أدّى إلى فراقهما، والانتهاء بدسّ رأسها في فرن للغاز تعبيرا عن رغبة في تدمير الذات، لكن الراوي، الـحامل لصوت الشاعر، والـمعبّر عن رؤيته، ما اعترف أن قلبه خلا لغير سيلفيا الزوجة الـمتقلّبة الـمزاج، والـمفرطة في شططها العاطفي، وهياجها الانفعالي. ومع أنه كان يبادلها الاهتياج، وينقاد لـمشاعره التي يتّقد أوارها غضبا، فلا تهدأ إلا بترك الـمنزل، والاختلاء بنفسه بعيدا عن الصخب العائلي، فلا يخلو الأمر من جهد يبذله لإخماد التوتر، الذي يندلع لغير سبب، ومع ذلك فقد جرفه وجرفها معه تيار الاختصام، ولـم يصمدا أمام العواصف التي اقتلعت حبهما، ورمت به في بيداء قاحلة، وكأن سيلفيا بانتحارها تستعيد نفسها من شراكة غير سوية، وتحقق رغبة دفينة في نفسها.

قدّم كتاب «أنتَ قُلتَ» تعديلا سرديا للصورة الشائعة عن العلاقة الزوجية الـمتقلّبة بين الزوجين الشاعرين، وأفصح عن غايتها، وهو تقديم الرواية الأكثر قربا لـما حدثَ. جاءت الرواية على لسان الشاعر استعادة لتجربة حياة، وقد أمست ذكرى: «بالنسبة للكثيرين، نحن غير موجودين إلا في الكتب. أنا وزوجتي. تابعتُ على مدى الأعوام الـخمسة والثلاثين الأخيرة، بكثير من العجز والاستنكار، كيف تعفّنت حياتها وحياتي تحت

طبقة من الـمغالطات والشائعات، والقصص الـملفّقة، والشهادات الكاذبة، والأساطير، والـخرافات الهراء. ورأيت بعـينيّ كيف تمّ تحـوير شخصيّتينا الـمركّبتين إلى شخصيتين عاديتين، بملامح باهتة وبسيطة صنعت خصيصا لإرضاء نوع معين من القرّاء الطامحين للإثارة. هي الـمقدّسـة الهـشّة، وأنا الـخائن القبيح»[167]. وعلى الرغم من أنّ الأحداث رويت بلسان تيد لكن الـحضور الكامل كان لسيلفيا، غير أنه حضور الضحية التي تذهب إلى حتفها بثبات لا يوقفه عائق، ولا يحول دونه حائل؛ وبخاصة أن لها سوابق في محاولات الانتحار قبل الزواج حينما كانت صبية برفقة أمها في أمريكا. تكلم تيد عن نفسه غير أنه أفرد لسيلفيا الـمكانة الرئيسية في الأحداث، فقدّم شهادة مفعمة بالإثارة لعلاقته بها، وهي علاقة ندر مثيلها بين أديبين، وما لبث التيار النسوي أن أذكى فتيل قضية الانتحار حينما وصم الزوج بالقاتل الذي فتك بأيقونة الشعر، وهي في مقتبل عمرها الأدبي، وأحرق مذكّراتها الـمخطوطة، فاستحق اللعنة؛ لأنه رمز الفكر الذكوري الـمستبدّ.

ولا يصحّ تبرئة هيوز من الانهيار النفسي الذي أصاب سيلفيا، وتكرر معها أكثر من مرة، حتى قضى عليها، فقد كان الزوج مثيرا لاضطرابات خامدة في أعماقها، كانت تثور عند أول احتكاك، وطوت شخصيته ما يثير انفعال شريكته، فقد كان مغرورا، وخائنا، ومتفلّتا، وفاقدا لـحسّ الـمسؤولية بوصفه زوجا طاهر الذيل، وقد أفصح الكتاب عن شيء كثير من ذلك، ومنه تصوير علاقاته الـجنسية خارج إطار الزوجية مع «آسيا إيفيل» التي أصبحت زوجته بعد انتحار سيلفيا، وما لبثت أن حاكتها في الانتحار بفرن الغاز مع ابنتها في عام 1969، بُعيد سنوات من انتحار الزوجة الأولى، فاصطفّت إلى جوار سلفيا دليلا في الاحتجاج عليه زوجا قاتلا، فما كان منه بعد سنة ونصف من انتحار الثانية حتى تزوج بثالثة، وهي شابة من القرية التي ولد فيها «فلاحة وابنة فلاح من دون اهتمامات أدبية، ولا كآبة، ولا رغبة في الـموت»[168].

يستقيم القول، استنادا إلى فرضية سوء الرجل، بأنّ هيوز دفع اثنتين من زوجاته إلى الانتحار بالسلوك الشائن الذي كان سلكه معهما، فدفع بهما إلى قتل النفس على التعاقب في غضون سنوات قليلة، ولكن لم ينته الأمر بذلك، فبعد وفاته شاعرا للبلاط البريطاني في عام 1998، انتحر ابنه «نيكولاس» من زوجته سيلفيا في عام 2009، الذي كان ابن عام واحد حينما انتحرت أمه. صمت هيوز على موضوع انتحار سيلفيا على الرغم من عشرات الكتب التي عالجت الموضوع، وأظهرته وحشا فاتكا يقود زوجاته إلى أفران الغاز، ما خلا ديوانه الأخير «رسائل عيد الميلاد» المتألّف من ثمان وثمانين قصيدة، خصّ سيلفيا به في نكوص لا يخفى من الندم حول اشتطاطه معها، فبه تمكّن من تجديد صلته بها، فهو «الشيء الوحيد القادر على جمعي بزوجتي مجدّدا، واسترجاعها من العالم السفلي، والسير معها باتجاه الشمس»[169]. نقض هيوز في ديوانه مفهومه للشعر، فبتأثير من الحنين لسيلفيا فاض به الكيل العاطفي، فجاءت قصائد الديوان مشحونة بالعواطف الجياشة لذكرى أليمة، وبهذا كان الكتاب اعترافا شعريا طويلا، بل نوعا من «السيرة الذاتية للشاعر»[170]. ولكن الديوان قصّر عن تقليب أوجه العلاقة المتوتّرة بين الشاعرين الزوجين، مقارنة بما قامت به رواية «أنت قلتَ». وقد لا يكون ذلك مقصودا بذاته، إنما لأن الرواية قامت بتمثيل تلك العلاقة بأوسع مما قام به الديوان، بل وبأعمق، ويعود ذلك إلى اختلاف وظيفة التمثيل في كل من الشعر والسرد.

صوّرت رواية «أنتَ قُلتَ» تخبّطات سيلفيا في العثور على هويتها الشعرية، وجموحها العاطفي، وفقدان بوصلتها في تحديد الهدف العام لحياتها، ومحاولة تيد تعديل مسارها باقتراحات هدف منها إلى ضبط الإيقاع الشعري لديها، ولقد اعترف بموهبتها الشعرية لكنه ظلّ يبدي ملاحظات عليها، وما كان ذلك يروق للشاعرة التي كانت تنام على حال، وتستيقظ على نقيضها، فلا تركن إلى شيء يفضي بها إلى هدف يقترحه

عليها زوجها. وقد تباينا في منظوريهما لـماهية الشعر، واختلفا في وظيفته؛ ففيما كانت تراه رجع صدى للنفس في أحوالها المتبدّلة، رآه هو تعبيرا موضوعيا عن الطبيعة والإنسان، وسبّب فهمه الصارم لوظيفة الشعر أذى نفسيا لها لـمخالفته طبعها الشعري، ولَمّا لـم تتمكن من قبول تصوراته عن الشعر، فقد أحسّت بقصور في موهبتها، فكانت تنكبّ على كتابة قصائد يومية للتعبير عن نفسها في رهان على أصالة قدرتها الإبداعية، ومع اعتراف هيوز بالأذى الذي سببه لسيلفيا، لكنه أرجع الأمر إلى الـميول الانتحارية لديها، ونوبات الكآبة التي كانت تجتاحها، وتصديقها للشائعات حول كونه زير نساء، وتمكّن الغيرة الزوجية منها، واعتقاده بانتمائها إلى ثقافة طارئة، هي الثقافة الأمريكية بإزاء ثقافة عريقة هي الثقافة الإنجليزية التي ينتمي إليها. وبمرور الوقت اتسع رتق الـخلاف فيما بينهما، وما عاد بالإمكان ردمه.

عرضت هذه الرواية السيرية براهين سردية متينة تثبت محاولات تيد حماية سيلفيا من الردّات النفسية التي ترتبط بالثناء على عملها الشعري، أو في تجاهل إطرائه، وذلك يزعجها في حال شح هو في الامتداح، وقصّر في التقريظ؛ أما الكاتب، حسب منظور هيوز، فينبغي أن يشقّ طريقه الشعري مراقبا أحداث العالـم لا متأثّرا بها «يجب ألا يضع الكاتب نفسه في دائرة الثرثرة والشائعات، لأنه أكثر وحدة وأنانية وفخرا من أن ينتمي إليها، الكاتب يزدهر في الوحدة، وهو بالإضافة إلى ذلك ينظر إلى مخلوقاته الإبداعية بكثير من التباهي، باعتبارها أفضل مما يصنعه الآخرون من حوله، ومهما كان الآخرون من حوله متميزين ومتفوقين ومشهود لهم بالنجاح إلا أنه يجد نفسه مع ذلك أكثر أصالة وإبداعا وشجاعة، وليس في ذلك ما يعيب، لكن الـخطر الـحقيقي يبدأ عندما يرغب في أن يشاركه الآخرون هذا التصّور عن أعماله، وعندما يتطلع إلى الـمدح والإطراء من كل من يلتقيه من النقاد والوصوليين، ومن يتحلّق حوله من قبيلة الأدباء معتبرا نفسه صانعهم، فيفتل من لـحيته حبالا»[171]. وحينما كان تيد يفحص قصائدها بدقة يجد أنها «لـم تكن

تمتلك الكثير من الـخيال»[172]، فكلّ صورها الشعرية، ورموزها، واستعاراتها، العسيرة الـمنمّقة، مأخوذة من مصادر الأدب، ولـم تنبثق من تجربة خاصة، ولا من رؤية ثقافية تتصل بحياتها. وكانت تقابل هذا التحليل بالرفض، وتعزف عنه، وترمي نفسها في لـجة كتابة متعجلة تظن أنها تعوّض بها عما يفتقر إليه شعرها.

اقترح كتاب «أنتَ قُلتَ» حبكة ثنائية الأطراف قوامها طبع ثابت لامرأة مهووسة بالشكوك «عبارة عن برميل مليءٍ بالسُّم تنبعث منه رائحة ذكية»، ورجل معالـج «أنا الطبيب الساحر، الذي وهب الفتاة الهشّة، الـمجروحة حقيقتها، وأعادها إلى نفسها، فعلتُ ما أملاه الـحبّ عليّ كعاشق. كنتُ الثائر الذي حطّم صنمها، وحرّر روحها، ولأنني أحببتها، فقد كان عليّ أن أقشّر عنها الطبقة التي كانت تغلّفها، فتخفي تحتها الـمرأة والشاعرة، وأن أساعدها في إيجاد صوتها، وإسماعه للآخرين: صوتها الـخائف، الغاضب، الناشز الذي تطلقه للتذمّر من التفاهات، وصوتها الـمكبوت الذي يهدّد ويهين، صوتها الـممنوع الذي يلاحق كلّ من يؤلـمها باللعنات كما لو أنها ربّة الانتقام. كان يتوجّب ترويض لسانها الـحجري على الرقص على إيقاع روحها، تلك الروح السوداء التي تسكنها وتخيفها. وكان دوري أن أسحبها خارج هذا الـموت، وأجعلها ترتفع فوق الـخراب»[173].

هذا رهان لـم يتحقّق أبدا، وما صدق مضمونه، وكأنه محض ادّعاء، فالـمرأة الـمشتطّة، سيلفيا، التي انفلت شعورها بالواقع، وتغلّبت عليها تخيّلاتها، فيما تقوم به من أفعال، وما يصدر عنها من أقوال، لفظت أنفاسها في فرن للغاز، وبذلك انهارت مقوّمات الـحبكة التي ادّعاها الطبيب العالـج، تيد هيوز، غير أن الاسترسال البارع، الذي قدم تفصيلات مذهلة عن حياة الزوجين من غير توقف، والذي امتصّ رحيق أشعار تيد وقصائد سيلفيا، وما كتب عنهما، صاغ للـحبكة وجها يقوم على الـمفارقة، فقد نجا الطبيب بحياته، وعاشر حفنة من النساء، وانتهى شاعرا للبلاط، فيما خنق صوت

الأنوثة الهشّة في فرن للغاز، فانتهت جثة هامدة.

قدّم تيد وصفا مرسلا لأحوال سيلفيا ما يبدو تحيّزا في الـمنظور السردي لصالـحه، على الرغم من أنّ مؤلفة الكتاب فيلسوفة مرموقة شغلت بكتابة السير الذاتية لبعض الشخصيات الـمشهورة، وهي مناصرة لقضايا الـمرأة، فقد انتصرت لرؤية الزوج في سبك الأحداث، وقد صمت على الافتراءات التي تعرّض لها جرّاء الـمصير الذي انتهت إليه سيلفيا، وامتنع عن الردّ عليها، فارتسمت له صورة الزوج البغيض إلى أن تكفلت «بالـمن» نيابة عنه بكشف الـحقائق بغلالة من السرد الشفاف الذي لا يخفي شيئا؛ فالشهادة السردية التي نبشت في أسرار العلاقة بين الزوجين برّأت الزوج من السلوك العدواني الذي خُلع عليه، وإن لـم تجعل منه ملاكا، كونها فصّلت القول في نزواته ساعيا لإشباع رغباته بعلاقات موازية، وكأنه بذلك يتحاشى مزيدا من الاشتباك الـمفتعل مع زوجة متقلّبة العواطف والـمواقف، لكنها أسرفت في التهوين من حقّ سيلفيا في الـحفاظ على هويتها غير الـمكتملة أدبيا وإنسانيا، ولـم تنتصر لامرأة غلبها الهوس الذي استوطنها مذ صباها، ولَم يفلح الزواج بتشذيب جنوحها الانفعالي، فهي ضحية نوبات هستيرية تتمكّن منها بين حين وحين، وما تكفل الزوج في ارتشاف غضبها العابر، ولا تمكّن من تجرّع نزقها الأنثوي، فتشقّقت علاقتهما، وتعذّر لـمّ شملهما، وفيما كانت هي تغوص في نوبات الكآبة والانفعال في البيت كان هو يروي ظمأه للـمؤانسة بعيدا عنه.

هذا ما أظهرته بجلاء رواية «أنت قلتَ» من دون أن تسقط في الادعاء الأيديولوجي الهادف إلى تبرئة طرف، وتأثيم طرف آخر، غير أن سيلفيا بلاث كشفت عن الـمنطقة الـمتوترة في حياتها الـخاصة بروايتها السيرية «الناقوس الزجاجي» التي كتبتها في خضم أزمتها النفسية، ونشرتها قبيل انتحارها بنحو شهر، وفيها استعادة لـحياتها حينما كانت شابة متقلّبة الـمزاج، ومتذبذبة الـمواقف، وهي خصال لـم تنجح تجربة الزواج بمحوها، بل زادت في

اتقادها على خلفية من الـمماحكات بين الزوجين. دارت أحداث الرواية في أمريكا في عام 1953، أي قبل عشر سنين من واقعة الانتحار، وقبيل سنوات من الاقتران بهيوز في بريطانيا، لكن التصوير النفسي لبطلتها «إستر غريينوود» ارتبط بالانفعالات الاكتئابية العارمة التي لازمت سيلفيا طوال حياتها، بما في ذلك الرغبة في الـموت، وشكّل ذلك البطانة الوجدانية القلقة للشخصية الرئيسية فيها، وهي تحيل على شخصية الكاتبة. قالت «أليف شفق» في سياق تعليقها على ظروف كتابة تلك الرواية «في محاولة لتعميق اتصالها بروحها وماضيها، استحثّت (= سيلفيا بلاث)، بأناة، مكامن الـخوف فيها، الـخوف من العقلانية، ومن التشبّه بآلاف الآخرين. والـخوف من الـجنون، من أن تكون مختلفة بشكل جذري حتى لا يعود هناك أمل من الاختلاط بالـمجتمع. كتبت بالتفصيل عن الفشل الذهني، والعلاج بالصدمات الكهربائية، وعن رتابة الـحياة الـمدنيّة الـخانقة»[174].

من الغريب أن ترتبط نهاية حياة سيلفيا ببداية روايتها الوحيدة «الناقوس الزجاجي» التي أشارت فقرتها الأولى للـموت «كان صيفا غريبا وقائظا، ذلك الصيف الذي أعدموا فيه آل روزنبيرغ صعقا بالكهرباء. لـم أعرف ما كنتُ أفعله في نيويورك. أشعر كالبلهاء إزاء حوادث النفس. ففكرة الـموت صعقا بالكهرباء تثير في نفسي الغثيان. ظننت أن ذلك، لا ريب، هو أسوأ شيء في الوجود»[175]. بدأت الرواية بذكر واقعة إعدام آل روزنبيرغ، وهما اليهوديان، الشيوعيان، جوليوس وإيتيل رزونبيرغ، بالكرسي الكهربائي، في صيف عام 1953 بتهمة تسريب أسرار القنبلة الذرية إلى الاتحاد السوفيتي، وبهذه الواقعة جرى التدشين الـحقبة الـمكارثية في التاريخ الأمريكي، فالكاتبة التي استنكرت موتا بالكهرباء انتهت اختناقا بالغاز[176].

ولا يخفى التطابق بين مسار حياة سيلفيا بلاث ومسار حياة بطلة الرواية إستر غريينوود، في التجارب العاطفية، والشغف الأدبي، والدراسة الـجامعية، والنسب العائلي، والعمل في مجال التحرير الأدبي، والسوداوية، والعصابية،

وحبّ الـموت، والتوهّمات الـمتكرّرة، بل وتقديم مشهد سردي يكاد يطابق محاولتها الأولى في الانتحار في قبو دار أهلها، وتجاربها العلاجية الطويلة قبل اقترانها بهيوز، وتكاد أوصاف الشاب «بِدي ويلارد» تماثل أوصاف تيد من ناحية العمر، فهو يكبر إستر بعامين، كما يكبر تيد سيلفيا بسنتين، فضلا عن الوسامة، والـخبرات الـحياتية، فكأن الرواية، التي كتبت في إبان الأزمة العاصفة بين الزوجين، تمثيل مجازي للعلاقة بينهما، وإن كان زمن الأحداث السردية يسبق زمن الأحداث الـحقيقية بنحو عقد من الزمان. وردت الإشارة في إحدى رسائلها أنها كانت مسكونة بفكرة الرواية طوال السنوات العشر السابقة على كتابتها[177]، لكنّ الأجواء الـمتأزمة لـحياتها خيمت على أحداث الرواية التي اكتملت في صيف 1962 ونشرت في مطلع عام 1963 في إنجلترا، وقوبلت ببرود نقدي سبب لها الاستياء، وعارضت أمها «أوريليا» نشر الرواية في أمريكا، بذريعة الضرر الذي سوف تسببه للعائلة والأصدقاء، فالكتاب، يمثل «العقوق الأكثر خسّة»[178].

دفعت سيلفيا ببطلتها، مرهفة الـحس حدّ الإفراط، لـخوض تجارب الـحياة، وقد أخفقت في معظمها، فعاشت في حال متوتّرة من «الكبح الدائم للغضب والاستياء»[179]، وبتأثير من أسلوب كافكا أخذت سيلفيا بدفع إستر إلى سلسلة من الأفعال الغامضة أفصحت عنها الانهيارات النفسية التي كانت تتعرّض لها، فحاكت كافكا في اقتطاع مشاهد مبهمة جعلت الشخصية تنساق إلى مصيرها من دون تعثر، فلا تجني غير الأذى، ولا تتاح لها الفرصة لانتشال نفسها من أحداث تُطبق عليها من كل جانب، فكأنها تتحرك في متاهة لا تفضي بها إلى غاية تتطلّع إليها، والـحال هذه، فقد رمت سيلفيا بإستر في نيويورك خمسينيات القرن العشرين، ودفعت بها لـخوض تجارب محبطة في الـجنس، والعمل، والدراسة، والعلاقات العائلية، فارتسمت أفكارها العصابية على خلفية من الشعور بالضياع والكآبة، وفقدان الأمل، ونهلت أحداث روايتها من تجربتها الذاتية، وكما كتبت لأمها قبيل

انتحارها بأشهر بأنّ الكتاب «إسقاط أحداث من حياتي الخاصة وإضافة شيء من التخيّل: إنه مرجل حقيقي، لكنني أعتقد أنه سيُظهر كيف يشعر المرء بالعزلة حين يعاني من انهيار عصبي، حاولتُ تصوير عالمي، والناس الذي يوجدون فيه، مثلما رأيته في العدسة المشوّهة لناقوس زجاجي»(180).

عبّرت رواية «الناقوس الزجاجي» عن حال امرأة شابة في عالم ضاق بتطلّعاتها، فكان أن دفعها «انسداد الأفق وضيق الخيارات إلى الانزلاق في قعر مستنقع كآبة قاتلة»(181). فأصيبت بنوع من الجنون لكنها لم تفقد رؤيتها النسوية النافذة للحياة بسخرية مريرة، وحينما تستعيد نفسها ببطء من حال العصاب الهذياني الذي يخيم عليها. وقد ذهب «بول روزان» إلى أن النهاية المأساوية لسيلفيا بلاث، وهي شابة، أدّت إلى «خلق صورة أسطورية لها»، وجاءت تلك النهاية تتويجا لسلسة من الانهيارات النفسية خلال حياتها القصيرة، فقد ارتكبت أول محاولة انتحارية حينما كانت في العاشرة، ثم عانت، بعدها، من اكتئاب خطير متكرّر، وخضعت لعلاج بالصدمات الكهربائية، وحسب كتاب «سحر خام: سيرة سلفيا بلاث» فإن الطبّ لم يقدّم لها خدمة حسنة؛ إذ أُخضعت لسلسلة من الصدمات الكهربائية العلاجية، والتي يأمل المرء أن تأتي آخر الحلول لشابة مثل سيلفيا، خضعت لها ابتداء من دون مبالاة، ولم يقوموا حتى بإرخاء عضلاتها»(182).

بالوقوف على روايتي «أنتَ قلتَ» و«الناقوس الزجاجي» في تمثيلهما لأحول سيلفيا بلاث نكون قد اعتمدنا السرد وسيلة للبحث في واقعة حقيقية، هي واقعة الانتحار، يشفع لنا ذلك لأنهما روايتان سيريّتان كتبتا من منظورين مختلفين، وفيهما ارتسمت صورتان متعارضتان لشخصية سيلفيا، طبقا لشروط المنظور السردي الموجّه لأحداث الروايتين، غير أننا نريد إثراء البحث في هذه الواقعة بالوقوف على يومياتها التي أزاحت الغموض عن الجانب المخفي من حياتها: إحساسها بذاتها امرأة وكاتبة، وغطّت سنوات نضجها، وكشفت عن تقلّباتها النفسية، ففي الثامنة عشرة من عمرها بدأت

بكتابة يومياتها، وأول جملة وردت فيها هي «ربما لن أكون سعيدة أبدا»[183].
ولعلّ حياة سيلفيا القصيرة كانت تعبيرا عن هذه النبوءة المبكرة، وقد تحقّقت، لكنها سعت إلى دمج التناقضات في حياتها، إذ تمنّت: أن تكون بِكرا، طاهرة، وسليمة، وفتية، وأن تُغتصب. فكأنها ترغب في الانتهاء إلى نهاية عنيفة، وإلى ذلك فقد تمنّت أن تكون محبوبة من رجل يجلّها، ويفهمها، ويشاركها حياتها الحالمة التي تختلط فيها البراءة بالدنس.

تبدو سيلفيا بلاث، وهي دون العشرين، متردّدة في صون جسدها كأنثى، ومنحه كامرأة، وعلى منوال متواصل قبل زواجها خضعت لتلك الثنائية، فكانت تمنح نفسها من غير اكتراث في علاقات عارضة، لكنها تعبّر عن ندم حينما تنتبه للأمر بعد ذلك، وتشعر بتأنيب يغزوها من الأعماق. فهي ترغب في ممارسة الجنس، لكنه يخلّف في نفسها شعورا بالحزن، وفي هذه الفترة من حياتها ربطت بين الجنس والفزع، وتجلّى ذلك بأزمتها النفسية التي سببت لها كدرا متواصلا «لو لم يكن لي أي أعضاء جنسية، لما كنت أترنّح طوال الوقت على شفير الأزمة العصبية»، فكانت تحلم برجل ذكي، وجذاب جنسيا، ووسيم، يروي حاجتها، غير أنها كانت تصاب بالإحباط، وتنغمس في اليأس، لأدنى سبب «أنا الليلة قبيحة. فقدت كل إيمان بقدرتي على جذب الذكور. وفي الحيوان الأنثوي يعدّ ذلك مرضا مثيرا للشفقة»، ومع أنها واثقة من جاذبية جسدها، وتعترف بالغرور، فقد كانت تشعر بالعزلة، لأنه ليس في حياتها رجل يملأ الخواء الذي تشعر به «إلى أن يحين ذلك، أنا ضائعة، أعتقد أحيانا أنني مجنونة»[184].

انبنت حياة سيلفيا بلاث قبل الزواج على قاعدة الرغبة في الارتواء، وانحلال العزم جراء عدم العثور على الذَكَر المناسب الذي يشبع تلك الرغبة، وانعكس ذلك على حالتها النفسية التي تتأزم كلما أخفقت في إشباع رغبة عطشى، وقد استبدت بها الأحاسيس قبل التحاقها بالجامعة في خريف عام 1950 ثم استفحل شعورها بالوحدة التي «تنشأ من الجوهر

الغامض للذات»، وهي أشبه بالـمرض الـمُعضل الذي لا يعرف الـمرء موضع العدوى فيه، وتحاول مكافحة الشعور بالعزلة في جو جامعي مشحون بالعمل، وتشرع في التفكير بأنها فقدت الأجواء الأسرية الـحميمية، وما كسبت شيئا جديدا، فكل شيء زائف في عالـمها، ومادام الأمر كذلك فلـماذا «لا ترمي عنك القوقعة الفارغة للـحاضر، وترتكب الانتحار؟».

تعترف سيلفيا أنها غير قادرة على حبّ أحد، وأنها أنانية، ودنيئة، وجبانة «أنا لا أحبّ، لا أحبّ أحـدا عـدا نفـسي. هذا شيء فظيع إلى حـدّ مـا للاعتراف به. لست، حتى أكون موجزة وجلفة، سوى عاشقة لنفسي، لأناي التافهة بنهديها الصغيرين غير الوافيين، ومواهبها الـجرداء، الهزيلة، بوسعي أن أحبّ أولئك الذين يعكسـون العـالـم الـخـاص بي..أخـاف من مـواجـهـة نفسي». وهذا بوح خطير يكشف عجزها عن إسعاد الآخرين، فما دام الـمرء قد أنطوى على ذاته عشقا فلا يؤمل منه القدرة على منح الـحب لغيره، ثم تروح تذكر أعداءها من غير مواربة، وفي مقدمتهم أمها التي تبدي حرصا على أن تكون سعيـدة، لكن الابنة تستنكر هذا الـحرص، وتفـهـمه على غير حقيقته. وبسبب هذه الفوضى الداخلية التي تحيط بها من كل جانب شُغلت بموهبتها، وكأنها تهرب من عالـم واقعي إلى آخر متخيّل، وحتى هذا البديل يكون موضوع شكّ «هل يمكن لأنثى غيورة، وأنانية، وغير واسعة الـخيال، أن تكتب شيئا لعينا جديرا بالاهتمام؟»[185]. وبخلط الغيرة بالأنانية بالبلادة تنتج كتابة هزيلة، فتعزف عن الـمضي في هذا الـخيار، لكنها ما تلبث أن تنقلب، وترمي نفسها في لـجّة كتابة القصائد والقصص، والاستطراد في موضوعاتها، وأساليبها، ومكافآتها الـمالية، وحينما تتلقّى رفضا من الناشرين لـما تكتب، تتوتر، وتنتكس، فهي تريد اعترافا عاجلا، وتترقب مالا، وكل ملاحظة سلبية تصيبها بالإحباط.

لا تتردّد سيلفيا بلاث من وصف نفسها بالـمراهقة والانطوائية، والبحث عن علاقة جسدية حقيقية مع رجل يملأ عالـمها، لكنها لا تعرف أن تمنح

نفسها لغير نفسها، ولذلك تقارع الـحاجة الـجنسية العظيمة بوسائل عنيفة، وبما أنها تعيش في محيط اجتماعي، فالـمقرّر لها أن تقصر حياتها على رجل يتولّى دوره في إشباع غرائزها، وبذلك تنشغل، وهي دون العشرين، بالبحث عن شريك، غير أنها تتوجّس من خوض التجربة، فأنانيتها تحول دون ذلك، يؤرقها حب الذات الذي تحمله معها مثل «قريب عزيز مصاب بمرض عضال»، فلا تجد ملاذا سوى الكتابة، الكتابة التي لا ينافسها فيها رجل، فهي «ضرورية للحفاظ على سلامة عقلي الـمتعجرف»[186]. ولـما كانت تظنُّ أن الزواج سيحول دون انصرافها للكتابة، فإنها تتباطأ في اتخاذ القرار، وتشغل نفسها بمواصفات الشريك بدل اختياره، الشريك الذي قد تجتذبه النساء الفاتنات، ما يسبّب لها غيرة جسدية، لأن الفاتنات من النساء لديهنّ مواصفات جسدية لا تتوفّر فيها، ما يجعلها تصرف اهتمامها بالـمقارنة بين ما لديها من مزايا وما لديهنّ، وإلى ذلك فقد تقع في براثن رجل يريدها مُلكا له، ليكون فخورا بها كما يفخر بسيارته، وبالقطع سيكون مغرورا وتافها، لأنه مشغول بترك ذكرى اجتماعية بعد وفاته: زوجة وأطفال، وبهذا فسوف تكون هي شريكة تابعة له. وطفحت يومياتها بالوقوف على كثير من الأمور قبل أوانها، فهي تستهيم بتوقّعات عصابية تفتقر إلى الـمنطق، وتعزّ على الإثبات، تنتهي بها إلى طريق مسدود، وعلى الرغم من براعتها في الوصف، وجرأتها في طرق الـموضوعات، فلا تخلص بها الكتابة إلى حلّ، بل تزيد من ريبتها بنفسها، وبالعالـم الـمحيط بها، ويقع الانشقاق بين ذات حميمية منطوية، وعالـم راسخ الأعراف والتقاليد.

شغل الـجنس جانبا كبيرا من اهتمام سيلفيا بلاث في يومياتها، وإليه عزت الـمآسي الفردية «العِرق البشري هو ضحية نشاطه الـجنسي الـخاص به. الـحيوانات، الكائنات الأدنى الـمحظوظة، حين ترغب في السفاد، تقوم وتنتهي منه، لكننا نحن البشر الـمساكين الـمفعمين بالشهوة محبوسين في العادات، مقيّدين بالظروف، نتعّب، ونتلوّى ألـما بالنار الـمتطلبة والرهيبة التي

تلسع خاصرتنا على الدوم»، وتخالـجها أفكار الانتحار بسبب ذلك الشعور، فقد كتبت في خريف عام 1952 «ما كنت قريبة من الرغبة في الانتحار كما أنا الآن...أريد قـتل نفـسي». ترغب في الانتـحـار لأنهـا تسـتـهين بذاتهـا، وتحتقرها «أنا كومة نفاية مختلطة من تفاصيل معلّقة لـم يبتّ بها». وهنا تبدأ سيلفيا في استعادة حالات الانتحار التي قامت بها بعض النساء قبلها، مثل: فرجينيا وولف، وساره تسيدال، وتتمنّى لو تتعرّض لتجربة اغتصاب عنيفة «كم أودّ الـجلوس في سيارة وأُساق وأُحمل داخل الـجبال إلى كوخ على تلّ تعصف فيه الرياح، وأُغتصب بشهوة هائلة مثل امرأة كهف، أقاوم، أصرخ، أعضّ بنشوة ضارية من هزّة الـجماع»[187].

تذكّر حال سيلفيا بلاث، في هذه الـمرحلة، والـمراحل اللاحقة من حياتها، بما ذهب إليه «الـماركيز دو ساد» من أن الشخص الإيروسي يرى في «القتل قمة الإثارة الـجنسية»[188]، وهو ما يفصّله «جورج باطاي» بالطريقة الآتية: هذا نوع من الانبهار الأساسي بالـموت عبر الـمرور من الـحالة العادية إلى حالة نشاط الرغبة الـجنسية، فالكائن الإيروسي، ومثاله في هذا السياق سيلفيا بلاث، يريد الاتصال بالآخرين، لكنه يقحم نفسه في عالـم يرتكز على الانفصال، فيصبح الـجسد عبئا على صاحبه، وحينما تكون الإيروسية قائمة على «التعاطف الأخلاقي» فإن أول ما تثيره في نفس صاحبها هو «الاضطراب والانزعاج» لأن هذه العاطفة السعيدة تُحدث هي نفسها اضطرابا عنيفا بحيث تتحوّل إلى نقيض ما يُنتظر منها من شعور بالسعادة، أي أنها تتحوّل إلى نوع من الـمعاناة، وبوجود محبوب، أو انتظار ظهور ذلك الـمحبوب، تتضاعف معاناة الشخص الإيروسي، لأنه بمعاناته يتوهّم تعويض ما يفتقر إليه، وبما أنه لا يتمكّن من تملّك الشخص الذي يحبّه، أو الذي يبحث عنه ليكون محبوبا له، فينبثق لديه التفكير بالـموت بديلا عن حالة الفقدان. وقد يحدث أن يفكّر الإيروسي بقتل الـمحبّ بدل فقدانه فقدانا كاملا، ولكن حينما لا يتمكّن من ذلك تنتابه هو نفسه الرغبة في الـموت.

ويتكوّن مضمون هذه الهستيريا على توهّم أن الشخص الآخر يتمكّن من تحقيق ما يرغب فيه الإيروسي من اتحاد جسدي، وربما روحي، إلى درجة يتوهّم بها الانصهار التام بين كائنين منفصلين، وعلى هذا تدفع المعاناة بصاحبها إلى نوع من العذاب؛ لأنها تقوم على بحث يتعذّر تحقيقه، وتعبّر هذه المعاناة عن سطحية وعي يلهث وراء العثور على اتفاق محكوم بشروط اعتباطية؛ لأن وعد السعادة الناتجة عن كل هذا هو وعد كاذب؛ فالاتحاد العاطفي المأمول بين الاثنين لن يتحقّق أبدا، بل سوف يقود إلى الموت، أي إلى الرغبة في القتل أو الانتحار، وذلك تفضي إليه الأنانية المضاعفة(189).

وقد يفسر هذا جانبا مما كانت عليه سيلفيا بلاث، قبل أن يظهر تيد هيوز في حياتها، وبعد ذلك، وقبل أن تعترف بكراهيتها المطلقة لأمها، وصولا إلى انتحارها في نهاية المطاف، ومع أنها كانت، في هذه المدة، على علاقة بعدد من الرجال، فقد كانت تبحث عن الحب الذي يشبع جسدها وروحها، وبغيابه تفكّر بالموت «أريد أن أحبّ أحدا لأنني أريد أن أكون محبوبة، مثل أرنب خائف أنا، ربما أقذف نفسي تحت عجلات سيارة؛ لأن الأضواء ترعبني، وتحت موت العجلات الأعمى المظلم سأكون آمنة. أنا منهكة جدا، مبتذلة جدا، مشوّشة جدا»(190). قد تصلح معالجة فرويد لهذ الضرب من العصاب الباعث على الحزن، فالكآبة، ثم الانتحار، في كشف جانب مما حدث لسيلفيا في العقد الأخير من حياتها، مع ما يحتمل من قصور في عدم مطابقة وصف فرويد للحالة التي قام بوصفها، والحال الحقيقية التي كانت هي عليها، غير أنّ تلك المعالجة تلقي الضوء على وصف مخاطر الارتكاس في الكآبة التي تفضي إلى توجيه العنف إلى النفس بدل إلى الآخرين.

توصّل فرويد إلى وصف شبكة العلاقات الرابطة بين الكآبة والحزن والنكوص والانتحار، فالكآبة تستعير جزءا من طبيعتها من الحزن، ثم تقترض الجزء الآخر من النكوص عن اختيار الهدف النرجسي، فيقع الفرد

في أسر النرجسية ذاتها؛ ذلك أنّ الكآبة مثل الحزن تكون ردّة فعل على الفقدان الحقيقي لهدف الحبّ، وتتحوّل، حيثما تحلّ، إلى حالة مرضيّة تؤذي صاحبها، وضياع هدف الحب هو دافع متميز لإظهار تناقض علاقات الحبّ، فيجعلها ظاهرة، وحيثما يتواجد الميل للإصابة بالوسواس القهري، فإن الصراع المتناقض يعبّر عن نفسه عبر الاتهامات الموجّهة للذات، لدرجة يعتقد فيها المريض أنّ الحزن هو السبب في ضياع هدف الحبّ، فينشأ ضرب من الكراهية يعدّ بديلا للحال القلقة التي يكون عليها المريض، وهي كراهية تكون الذات موضوعا لها، تبلغ درجة في إلحاق الأذى بها. تصبح معاناة الشخصية من الكآبة ذريعة لممارسة سادية ضد النفس، والاستمتاع بها، فهي كآبة ممتعة، لأنها ترضي الميول السادية التي نشأت في ظل حالة الحزن، وبدل أن تجد تلك السادية منفذا لها ضد الآخرين ترتدّ إلى الشخص نفسه، فتقع معاقبة الذات انتقاما من ضياع أهداف الحب الأصلية، وهذه السادية هي التي «تحلّ لغز الميل إلى الانتحار، بحيث تصبح الكآبة من خلاله أمرا مثيرا وخطيرا». في ظل هذه الانفعالات العصابية تصبح إمكانية تدمير الذات قائمة. ومع أن فرويد لاحظ بأنه «ليس هنالك شخص عصابي يشعر بالرغبة في الانتحار إلا وكانت هذه الرغبة منطلقة من دافع الانتحار الموجّه لشخص آخر ثم ارتدّت هذه الرغبة على الشخص العصابي نفسه»، فإن تحليل الكآبة يثبت «أنّ الأنا لا تقتل نفسها إلا إذا كانت تنظر إليها بوصفها هدفا في حالة عودة حالة الاستحواذ على الهدف، وكذلك في حالة انقلاب العداء الموجّه إلى هدف ما، فيتحوّل ضد النفس»(191).

في صيف عام 1953 أقدمت سيلفيا على محاولة انتحار خطيرة بابتلاع حفنة حبوب منوّمة خاصة بأمها، وأمضت مدة طويلة تعالج في إحدى العيادات الطبية قبل أن تتشافى من آثار المحاولة القاتلة، وتخرجت في عام 1955 من الجامعة، وخلال السنتين اللاحقتين تمتّعت بمنحة «فولبرايت» في

جامعة كمبردج في انجلترا لدراسة اللغة الإنجليزية، وترحّلت في بعض بلاد غرب أوربا، وارتبطت بشاب يدعى «ريتشارد ساسون»، لكن أفكار الموت بقيت ملازمة لها على الرغم من التغيير الحاسم الذي طرأ على حياتها، وفي هذه الوقت من حياتها أبدت تعلقا بفكرة الأب، حتى أنها رأت في الطبيب النفسي الذي يعالجها أبا، وتمنّت الركون إليه، وطلب مواساته، فهي امرأة ضائعة، ولكنها تضطرب في علاقاتها مع الآخرين، وتغار من رفيقاتها في علاقتهن بالرجال، وقد رسمت في خواطرها حالة تنازع النساء حول تلك الرجال «أقاتل كل النساء من أجل رجالي. رجالي. أنا امرأة ولا يوجد إخلاص، حتى بين الأم والابنة. كلتاهما تقاتل من أجل الأب، من أجل الابن، من أجل سرير للعقل والجسد»، وخالجتها خيلات فتاة هائمة تترقّب رجلا ينقذها مما هي فيه «آمل أن يكون هنالك رجل ما في أوربا، سألتقيه، وأحبه، وسيحررني». وما لبث أن عرض لها ذلك العاشق المنتظر بشخص الشاعر «تيد هيوز» الذي وصفته بـ«الفتى الكبير، ذو الشعر الأسود، الجذّاب جنسيا»، وهي من لفتت انتباهه، فقد سعت بنفسها إلى إغوائه بإلقاء بيت من شعره، فدعاها لكأس خمر، وقبلت باندفاع، وسرعان ما اختليا في غرفة مجاورة. لقد رغبت في أن تمنح نفسها لرجل يخلّصها من ظلال الرجال الآخرين في حياتها، وقد فعلت، مع علمها بأنه «أكبر زير نساء في كيمبردج»[192]. وما اكتفت بذلك، بل كتبت له قصيدة بعنوان «مطاردة»، وهي قصيدة حول «القوى المظلمة للشهوة» وأهدتها له، وتعدّ من أكثر قصائدها شبقية، وفيها تنبأت أن موتها سيكون على يديه «ثمة فهد يطاردني خلسة، يوما ما سيكون موتي به»[193].

مع انسياقها في حياة شبه عابثة، بدأت سيلفيا بلاث التفكير برواية تلعب فيها ثيمة الحب والانتحار دورا كبيرا، لكن اضطرابها النفسي تفاقم، فزارت محلّلا نفسيا في الجامعة، وكشفت له حالها «أنا خائفة من القوى التي تضغط عليّ، تسحقني إذا لم أخط، أنظّم طريقي، أتولّى أمر نفسي، وأضع رابطا بين

الأمور: الأمور الأكاديمية، الأشياء الإبداعية، والكتابة، والعواطف، والحياة، والحب: تجعل مني إلها صغيرا: في أنماط صغيرة، مرتّبة من كلمات أعيد أنا خلق العالم المتلاطم، المنهار باستمرار. أملك قوى جسدية، عقلية وعاطفية جبّارة لا بد أن يكون لها متنفّس، إبداعي، وإلا تحوّلت إلى دمار وضياع»[194]. وضربت مثلا على ضياعها بالإفراط في الشرب، وممارسة الجنس من غير تمييز. ومع أن الحافز الرئيس للكتابة عندها هو انتزاع الاعتراف بها كاتبة، لكنها كانت مهووسة بالبحث عن المال، الذي تكرّر ذكره كثيرا في يومياتها، فهي تحسب قيمة كل مكافأة حصلت عليها جراء نشر قصائدها، وحينما تتلقّى رفضا بنشر قصيدة أو قصة تتدهور أحوالها، وتغوص في شعور مأساوي، يسدّ أمامها آفاق الأمل لغياب الموارد المالية «أريد أن أخزّن النقود كما السنجاب يخزّن البندق»[195]. لكنها لا تنسى جودة الكتابة التي نازعها الأول الرغبة في التعبير عن النفس، ولو تأتى عنها المال فهذا ممتع ومفيد.

بهدف مكافحة الشعور بالضياع رحلت سيلفيا إلى أوربا، وعادت قبيل عيد الفصح لعام 1956 إلى إنجلترا، وخُطبت من طرف هيوز، وتزوجا في 16 يونيو 1956 في لندن، وأمضيا صيف ذلك العام في قرية صيد تقع في جنوب شرق إسبانيا على ضفاف البحر المتوسط، وقد شعرت بالسعادة الغامرة خلال ذلك، إذ نالت بغيتها بالزواج من الرجل الذي كانت تنتظره، وولّى عهد الإشباع الجزئي من رجال عارضين «لم يكن لي في حياتي أبدا حالات مثالية: زوج ذكي، وسيم، رائع، منزل كبير، هادئ حيث لا شيء يقاطعنا، لا تلفون لا زوّار؛ البحر عبر الشارع، التلال في أعلاه، رفاهة عقلية وجسدية كاملة. كل يوم نشعر بأنفسنا أقوى، أكثر يقظة».

اكتست يوميات سيلفيا بلاث خلال وجودها في إسبانيا بطابع الأمل، وراحة البال، وراق لها زوجها؛ فالعيش معه بدأ لها كأنه رواية لا تنتهي «عقله هو الأكبر، الأوسع خيالا من كل العقول التي صادفتها في حياتي. يمكنني العيش إلى الأبد في بلدان عقله النامية»، فقد وهبت السعادة، وحدث لها ما

توقّعت «لكنّني لـم أفكّر أبدا أنه سيحدث بهذه السرعة العجيبة»، وما لبثت أن أضـافت «نحن الزوج الأكـثر صحـة، الأكـثر إبداعـا، الأكـثر وفـاء، الأكـثر بساطة الذي يمكن أن تتخيّله»، ولهذا استـيقظت موهبـتها. وحينمـا اقتنت روايات فرجيينا وولف، بما في ذلك يومياتها، التي صوّرت اضطرابها العصبي، استعادت ذكرى محاولة الانتحار التي أقدمت عليها من قبل «شعرت أنني كنت، في ذلك الصيف الأسود من عام 1953، أحاول أن أعيد انتحارها. فقط لـم أنجح في الغرق. أفتـرض أنني سـأبقى قـابلة للعطب، شـديدة الارتيـاب بشكل مفرط»[196]. ومعلوم بأن فرجيينا وولف، الـمثال الأعلى لسيلفيا، قد عبّأت جيوب معطفها بالأحجار، ورمت بنفسها في نهر «أوس» الـمحاذي لـمنزلها في لندن يوم 28 مارس 1941 إثر حالة اكتئاب شـديدة ألـمّت بها في سني حياتها الأخيرة، ولـم يعثر على جثتها إلا بعد ثلاثة أسابيع، وتركت لزوجها رسالة تشرح له فيها سبب انتحارها[197].

بدأت سيلفيا بلاث بكتابة روايتها «الناقوس الزجاجي»، وأرادت أن تكون الرواية الأكـثر مبـيعـا، فهي تبحث عن الـمال، ويشغلها تدبير أمر حياتها وأسفارها، ومع أنها كـانت تشك بما سوف تكتبه، لكنها ركنت للثقة؛ فحينما تعيد تحرير الرواية بعد الانتهاء منها ستحقق ما تريده منها، ومحورها «رحلة فتـاة عبر الدمار، الكراهيـة واليأس للبحث، وإيجاد معنى القـوة الاعـتاقيـة للـحب» ثم تستـدرك «لكنّ الـمـرعب هو أن يصبح الكتـاب مكتوبا برداءة نتيجـة الرخص، ومشـاهد الـحب الـمبتـذلة. لو كتب بشكل جيد يمكن أن يكون الـجنس ساميا، ويثير حتى الأعماق. لو كتب بشكل رديء يصبح قراءة اعتراف. وكل الاستبطان في العالـم لا يمكن أن يشفيه»، لكنّها متطلّبة فيما تريد أن تكتبـه «ينبغي البـدء بأسلوب حـيوي، بسيط، يمنح الفـتـاة معـالـم وسمات شخصية، ينبغي أن تكون فكهة ولكن جادة، لا يجوز الاستنساخ من أساليب الآخرين، فذلك يجعل الرواية الأفضل مـبيعـا، لابد من الاهتـمام بالأسلوب لأنه يقرّر محتوى، يجب الاهتمام بالأوصاف الـمباشرة، الـحيّة،

واستخدام ضمير الـمتكلّم في السرد مع إمكانية النجاح في استخدام ضمير الغائب، ولابدّ من استخدام الكلـمات كما يستخدمها الشاعر[198].

إثر تخرجها في جامعة كيمبردج في أول صيف عام 1957 رحلت برفقة زوجها إلى أمريكا، وشغلا بالتدريس، ولكنهما انهمكا، أيضا، بالكتابة. بدأ تيد يحرز تقدما واضحا، فيما تعثّرت هي بفعل الواجبات الأكاديمية، وبمرور الأيام بدأت ترتاب بسلوك زوجها، وبالغت في شكوكها حينما ضبطته يبتسم لإحدى الطالبات، ما جعلها تنفض ثقتها عنه، وانقلبت الغيرة إلى اشمئزاز، وأفرطت في ظنونها، وصوّرت نفسها ضحية فيما هو الـجلاد. لقد انبعثت، مرة أخرى، الهـذيانات القديمة التي طمرها الزواج، لكنه لـم يمحها، فكتبت تدين زوجها، وتعدّ نفسها الضحية في مذبحه، فقد تعرّضت للـخداع «يجب أن أنهي حياتي هنا. لكن كيف يمكن العيش من دون ثقة الإحساس بأن الـحب هو كذبة، وكل التضحية السارة واجب قبيح. أنا تعبة جدا. لا أستطيع النوم بسبب الارتجاف من الاشمئزاز. هو أخزى نفسه، وأخزاني، وأخزى ثقتي به أيضا. لكن ذلك ليس مبرّرا في عالـم من رجال كذابين ومخادعين، يعجّ بالغرور. كان الـحب ينبوعا لا ينضب لازدهاري، وأنا الآن اختنق به»[199].

جرفها سوء ظن جارف، وصارت تفسّر كل أفعال زوجها في ضوء ذلك، فرجوعه الـمتأخّر إلى البيت معناه أنه أمضى وقته مع عشيقة، وتحيته لطالباته تغزّل بهن، ونظراته إغواء لهن، بدا لها ذئبا مفترسا، وكادت تتقيأ مما انتهت إليه من سوء حال، فانكفأت على نفسها، وراحت تحطّم بعض أواني الـمنزل.

حينما غادرا إلى بوسطن في صيف 1958 كانت سيلفيا ضحية كآبة عميقة، وتمنّعت عليها الكتابة، وأصبح شعارها «قوى الـحياة فيّ كلّها معطّلة، كما لو في حلـم». أرادت أن تنتزع نفسها عن نوبات الاكتئاب لكنها ما أن تصبح في حال حسنة حتى تمسي على سيئة «كنت، ولـم أزل، أصارع الكآبة، كأنّ حياتي تشتغل على نحو سحري بتيارين كهربائيين: موجب بهيج وسالب يائس- الذي له الغلبة في تلك اللـحظة، هو الذي يسيطر على

حياتي، يغمرها. أنا الآن مغمورة باليأس، تقريبا بشكل هستيري، كما لو أنني أختنق، كما لو أنّ بومة كبيرة نامية العضلات تجلس على صدري، مخالبها تطبق وتقبض على قلبي». ولكن في الصفحة نفسها تنقلب حالها إلى تفاؤل كبير، ووفاق زوجي مثالي «للمرة الأولى في حياتي، ضمان مالي معقول، رفقة ساحرة ومتواصلة لزوج رائع جدا، طيب الرائحة، كبير، مبدع بطريقة استثنائية إلى حدّ يجعلني أتصوّر أنه من بنات خيالي»، وعلى هذا مرّت أيامها في بوسطن، وهي مشغولة بالاكتئاب والتفكير بالكتابة، ثم في مطلع عام 1959 زادت من جلساتها العلاجية مع طبيبتها النفسية «روث بوشر»، وأمضيا، هي وتيد، خريف ذلك العام ضيفين في منتجع للفنانين قرب نيويورك، وقبيل نهاية العام عادا إلى انجلترا.

كانت التجربة العلاجية التي خاضتها سيلفيا معقدة، وغريبة، تركزت على ثنائية حبّ الذات وكره الأم، وفي بداية جلسات العلاج النفسي شعرت وكأنها تولد من جديد، فقد نجحت المعالجة في ملامسة ذاتها الحقيقية، حينما قالت لها «أمنحك سماحا بكره أمّك»، فسارعت سيلفيا للقول «أنا أكرهها»، وبهذه المبادلة الحوارية بين الاثنتين أحسّت بأنّها عادت إلى حياتها الطبيعية، وكأنها انبعثت من كابوس، وبدأت تحيا حياة «رائعة بالكامل». ربطت سيلفيا بين استعادة حياتها الطبيعية وكراهية أمها، ومع ما في ذلك من حرج، فقد وجدت أنّ المعالجة تدفع بها لإزاحة الغطاء الثخين من الآلام التي غمرتها بسبب أمها «في نظام أمومي مداهن ذي ألفة حميمة من العسير حصول المرء على سماح بكره الأم، خصوصا سماح يؤمن به المرء»، وحتى أنها استطردت للتأكيد فيما إذا كانت المعالجة سوف تسمح لها بالاستمرار في كره أمها، وكان الجواب «بالطبع يمكنك ذلك: اكرهيها، اكرهيها، اكرهيها»[200].

استندت كراهية سيلفيا لأمها على قاعدة التضحية، فقد ضحّت الأم بحياتها من أجل عائلتها، فلم تعش حياتها، إنما كابدت من أجل زوجها

وأولادها، فيما تفترض سيلفيا أن حياة الـمرأة تكون سليمة حينما لا تكون مسؤولة عن أحد. تزوّجت الأم رجلا يكبرها كثيرا، وسقط مريضا منذ اليوم الأول للزواج، وقد اتصف بسلوك خشن، فشعرت بالاشمئزاز منه، وكان يأبى مراجعة الأطباء للعلاج، ولا يؤمن بالله، ويمجّد هتلر سرّا في بيته، ولـما كانت أمها قد تزوجت رجلا لا تحبّه، فقد كان خلاصها في إنجاب الأطفال، وبذلك وضعتهم في مقدمة اهتمامها. ولـم ينته عذابها إلا بوفاة زوجها، فوقع على كاهلها مواجهة صعاب الـحياة. هذا ضرب من الـحياة لا تقبل به سيلفيا، فهي تبغض أمها لسوء اختيارها، وتكرهها لأنها ألقت على كاهلها مسؤولية لا ينبغي القيام بها، غير أن هذا وجه أول من وجوه الكراهية، أما الآخر، فتغليب الظن أن أمها حالت دون أن توفّر لها فرصة العيش مع أبيها «لـم أعرف أبدا حبّ الأب، حبّ رجل حاضر دائما لي معه صلة دم. قتلت أمي الرجل الوحيد الذي كان سيحبّني بشكل دائم طوال العمر: جاءت ذات صباح بدموع نبيلة في عينيها، وأخبرتني أنه رحل إلى الأبد: أنا أكرهها بسبب ذلك. أنا أكرهها لأنها لـم تحبّه. كان شخصا رهيبا. لكنني أفتقده. كان عجوزا، لكنها تزوجت عجوزا ليكون أبي. هي الـمذنبة. اللعنة على عينيها»، ويضاف إلى ذلك كراهية الرجال قاطبة «كرهتُ الرجال لأنهم لـم يكونوا قربي ويحبونني مثل أب يحبّ ابنته: صنعت ثقوبا فيهم، وأظهرت أنهم ليسوا من النوع الأبوي. جذبتهم من خيمتهم وجعلتهم بالتالي يرون أنهم لا يملكون أي فرصة. كرهت الرجال لأنهم لـم يضطروا إلى الـمعاناة كما فعلت امرأة»(201).

إنها كراهية عمياء مترابطة شملت الأم، وليس سائر النساء، غير أنها شملت الرجال قاطبة، وليس منهم زوجها هيوز، وبمرور الوقت تنامت كراهيتها لأمها، وفكّرت بقتلها «كيف أعبّر عن كراهيتي لأمي؟ في أعمق قلبي أفكّر فيها بوصفها عدوّا: شخصا قتل أبي، حليفي الذكوري الأول في العالـم. هي قاتلة الذكورية. أرقد في فراشي، وأفكّر أن عقلي في سبيله إلى الـخواء إلى الأبد، وكم سيكون قتلها أمرا رائعا، خنق رقبتها الـمتعرّقة النحيفة التي لـم

تكن كبيرة بما يكفي لـحمايتي من العالـم. لكنّي كنت لطيفة أكثر مما ينبغي لقتلها. حاولت قتل نفسي: لتجنّب أن أكون عبئا مخجلا على الذين أحببتهم ولا أضطر أنا نفسي إلى العيش في جحيم لا جدوى منه. أي فكر عميق: افعل بنفسك كما تحبّ أن تفعل بالآخرين. أردت قتلها، فقتلت نفسي»[202]. وإن صح هذا الأمر، فتكون سيلفيا قد تنبّأت بما سوف يقع قبل نحو أربع سنوات من حدوثه.

لا يخفى الاضطراب النفسي، وحالات الاكتئاب العميقة التي أحاطت بمواقف سيلفيا من الرجال، والنساء، والزواج، والكتابة، والـمال، لكنها مواقف جريئة عبرت عنها بصفاء لغوي، وقوة تعبير، ووضوح لا ينقصه الغموض، ففي وقت تقدّم فيه هجاء للرجل، تعفي زوجها من ذلك، فهو الداعم الوحيد لها في حياتها «زوجي يدعمني بالروح، بالـجسد، وبإطعامي خبزا وقصائد. حدث أنني أحببته. لا أشبع من عناقه. أحبّ علمه، وهو يأسرني في كل لـحظة لأنه جديد، ودائم التغيّر، ويأتي بأشياء جديدة كل يوم. هو يريدني أن أتغيّر وأصنع أشياء أيضا. ماذا أصنع؟ وكيف أتغيّر؟ ذلك يتوقّف عليّ»، ولـما تحاول الـمعالـجة النفسية إغرائها لإبداء شكّ في سوء اختيارها لهيوز زوجا، تجيب أنها في حال جيدة معه زوجا «أحبّ دفأه وضخامته ووجوده جنبي حين أحتاجه، وأحب نجاحه ومزحاته وقصصه وما يقرأ. وشغفه بصيد السمك والنزهات والـخنازير والثعالب والـحيوانات الصغيرة، وهو صادق وليس تافها ومتعطشا للشهرة، ويظهر سرورا بما أطبخ، وفرحا حين أصنع شيئا، قصيدة أو كعكة، ويقلق حين أكون تعيسة، وأريد فعل كل شيء حتى أستطيع أن أخوض معاركي الروحية، وأنمو مع شجاعة وراحة فلسفية. أحبّ رائحته الطيبة، وجسده الذي يلائم جسدي بالضبط، كما لو كانا صُنعا في الورشة ذاتها لهذا الغرض.. لذلك لا أريد النظر حولي أكثر من ذلك: أنا لست بحاجة للنظر حولي أكثر من ذلك»[203].

اضطربت حياة سيلفيا في انجلترا خلال السنوات الأخيرة من حياتها،

وفيها أنجبت ابنتها «فريدا» وابنها «نيكولاس» وقدّمت في يومياتها وصفا مذهلا للتمخّض به وولادته، وصفا ندر أن قدّمه الأدب من قبل، فقد استعادت تجربة ألم المخاض، وشغف الولادة، بطريقة بارعة، وكانت تعرّضت للإجهاض بين الولادتين، ثم أُجريت لها عملية استئصال الزائدة الدودية، ونشرت ديونها «العملاق»، وانكبّت على روايتها «الناقوس الزجاجي»، ولا يبدو أن برودا قد عزا حياتها الزوجية بعدُ، فهي تصف زوجها بـ«حبيبي الأعزّ، الأعزّ»[204]. لكنهما انفصلا عن بعضهما في نوفمبر من عام 1962، وانتقلت هي إلى لندن للعيش مع طفليها، وفي منتصف يناير 1963 نشرت روايتها باسم مستعار هو «فكتوريا لوكاس» وفي 11فبراير من العام نفسه أقدمت على الانتحار بالغاز في بيتها. غير أن اليوميات لا تحتوي على أحداث السنوات الثلاث الأخيرة من حياتها، فقد غاب عنها دفتران، أحدهما اختفى في ظروف غامضة، أما الثاني الخاص بأحداث الأيام الثلاثة الأخيرة من حياتها فقد أتلفه هيوز.

ليس ينبغي نسيان الأهمية المتوقّعة لليوميات الغائبة إلى أن تظهر، اليوميات التي سبقت انتحار سيلفيا بلاث، وعلى سبيل التوقّع الذي رسمته يوميات السنوات العشر السابقة، فيرجح أنها بالانفصال عن هيوز واجهت الصعاب نفسها التي واجهتها أمها بعد وفاة أبيها، وشأنها شأن النساء العصابيات فقد أوقعت اللوم على زوجها، وبدل أن تتفهّم فراقه عنها بأنه عدم قدرة على استيعاب حالتها الهذيانية، وإيغالها في حالات الاكتئاب، عزت إليه أمر مشاكلها، وبخاصة أنه ارتبط بامرأة أخرى، وتركها وحيدة، وغريبة، وهذه أسباب كافية للنقمة عليه، ولكن يومياتها كشفت عن رجل غزا عقلها وقلبها حتى اللحظات الأخيرة، فقد اعتبرته العون الوحيد في حياتها، والركن الذي تلوذ به وقت أزمتها، ويصعب تخيل تغيّر حاسم في موقفه منها إلا إذا كانت هي قد دفعت به لذلك جراء النوبات المتكررة من الهذيان والهوس والعصاب، فرأى أن الانفصال بينهما أفضل من البقاء في أجواء مشحونة

بسوء الظن والشك والانهيارات العصبية، غير أن انتحار المرأة البديلة بعد سنوات مع طفليها من هيوز يلقي بظلال من الشك حوله، فربما تكون صورته في يوميات سيلفيا بلاث غير مطابقة لصورته الواقعية، وأنها خواطر واستيهامات لإشباع نقص في حياتها، ويلف الغموض الأسباب وراء إتلاف هيوز ليوميات الأيام الثلاثة الأخيرة من حياة سيلفيا، وحجبه نشر بقية اليوميات في حياته، وإن كان قد سمح بنشرها قبل مدة وجيزة من وفاته شاعرا للبلاط البريطاني.

وفّرت يوميات سلفيا بلاث مادة سردية لا تناظرها إلا يوميات بافيزي في كشف الخلجات الداخلية للنفس الإنسانية في تقلّباتها بين الخير والشر، وبين الغضب والرضا، وبين الشك واليقين، وبين الوعي وغياب الوعي، وبين اليقظة والهذيان، ولو أخذت كما هي لقوّضت دعائم الفكر النسوي في إظهار هيوز مدمرا لأيقونة النساء، فقد تغنّت به تغني العاشقة، ولاذت به بثقة في يقظتها، ولكن التعجّل في إصدار الأحكام بحق الرجال لصيق بالفكر النسوي في حالته النشوئية التي ستنتهي به، لا محالة، للتوازن، الذي لا ينظر للرجال كجنس شرير إنما لسلوك بعض الرجال سلوكا سيئا. انطفأت نجمة الشعر في أوج تألّقها وإشعاعها، وفي ريعان شبابها، وانزوى الشاعر يحوك أسطورته الشعرية، وانتهى به الأمر شاعرا للبلاط، وهو افتراق كئيب الأثر، فقد لاحقت عدوى سيلفيا ضرّتها وابنها، وتعكّر نهر الشعر في بريطانيا وأمريكا لبرهة من الزمن قبل أن يمضي في مساره، غير أنه خلف بَثْرَة لم تندمل، وكلما ضغط عليها بدواعي البحث دفعت بصديدها، فكأن الموت الإرادي قيحا تعافه النفس، ولكن لا نجاة منه.

هوامش الفصل الثاني

(1) إبراهيم الـحيدري، سوسيولوجيا العنف والإرهاب، دار الساقي، بيروت، 2015، ص19.

(2) باربرا ويتمر، الأنماط الثقافية للعنف، ترجمة ممدوح يوسف عمران، عالـم الـمعرفة، الكويت، 2007، ص9.

(3) سيجموند فرويد، قلق في الـحضارة، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1996، ص86.

(4) الغريزة والثقافة، ص 139–141.

(5) تشريح التدميرية البشرية، ج1، ص40.

(6) قلق في الـحضارة، ص73.

(7) الأنماط الثقافية للعنف، ص48.

(8) الغريزة والثقافة، ص 132–133.

(9) بول دوموشيل، التضحية غير الـمجدية، ترجمة هالة صلاح الدين لولو، الـمنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2016، ص13.

(10) سلافوي جيجيك، العنف: تأملات في وجوهه الستة، ترجمة فاضل جكتر، الـمركز العربي للأبحاث، الدوحة، 2017، ص54.

(11) الغريزة والثقافة، ص134.

(12) فيكتور هوجو، رسائل وأحاديث من الـمنفى، ترجمة أحمد رضا، الهيئة الـمصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص5.

(13) محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسية، ص147.

(14) كارين آرمسترونغ، الـحرب الـمقدسة، ترجمة سامي الكعكي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 2005، ص621.

(15) القديس أوغسطينس، مدينة الله، نقله إلى العربية يوحنّا الـحلو، دار الـمشرق، بيروت، 2007، ج3، ص100–167.

(16) عبد الله إبراهيم، الـمركزية الغربية، الـمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997، ص 292-296.

(17) عبد الله إبراهيم، الـمطابقة والاختلاف، مؤسسة مؤمنون بلاحدود للدراسات والأبحاث، الرباط، 2018، ج3، ص11.

(18) داريوش شايغان، هوية بأربعين وجها، ترجمة حيدر نجف، مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد-دار التنوير، بيروت، 2016، ص38، و40-41.

(19) رينيه جيرار، العنف والـمقدس، ترجمة سميرة ريشا، الـمنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2009، ص8، 11، 19د

(20) حنّة أرندت، في العنف، ترجمة إبراهيم العريس، دار الساقي، بيروت، 1992، ص20-21.

(21) م. ن. ص72.

(22) م. ن. ص5.

(23) انظر: بندكت أندرسن، الـجماعات الـمتخيّلة، ترجمة ثائر ديب، قدمس للنشر والتوزيع، بيروت، 2009.

(24) في العنف، ص10.

(25) جون داكر، أصول العنف: الدين والتاريخ والإبادة، ترجمة علي مزهر، جامعة الكوفة، العراق، 2018، ص20.

(26) بيار كونيسا، صنع العدو: أو كيف تقتل بضمير مرتاح، ترجمة نبيل عجان، الـمركز لعربي للأبحاث، الدوحة، 2015، ص13.

(27) م. ن. ص17.

(28) الإرهاب الـمقدّس، ص 9-37.

(29) محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي، ص340-341.

(30) محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي، ص94.

(31) م. ن. ص94.

(32) تشريح التدميرية البشرية، ج2، ص 22-23.

(33) جورج بتاي، الأدب والشّر، ترجمة حسن عجّة، دار سطور، بغداد، 2019، ص118.

(34) كتابة الفاجعة، ص 91.

(35) عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، مؤسسة محمد بن راشد الثقافية، دبي، 2016، ج6، ص173.

(36) ماكس هوركهايمر، ثيودور أدرنو، جدل التنوير، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، 2006، ص114.

(37) المركيز دو ساد، جوستين، ترجمة محمد عيد إبراهيم، طرابلس، إشراقات للنشر والتوزيع، 2006، ص38.

(38) م. ن. ص101.

(39) م. ن. ص151.

(40) حول السرد الكثيف، راجع: عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج5، ص265–266.

(41) قسطنطين جيورجيو، الساعة الخامسة والعشرون، ترجمة فائز كم نقش، مسكيلياني للنشر، تونس، 2015، ص70.

(42) م. ن. ص59.

(43) م . ن. ص54.

(44) آذر نفيسي، جمهورية الخيال، ترجمة علي عبد الأمير صالح، منشورات الجمل، بيروت، 2016، ص279.

(45) وليم فوكنر، سارتورس، ترجمة ميخائيل رومان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، انظر مقدمة روبرت كانتويل، ص5د

(46) غالب هلسا، أدباء علّموني..أدباء عرفتهم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ص54.

(47) سارتورس، انظر مقدمة ماهر شفيق للرواية، ص14.

(48) وليم فوكنر، الصخب والعنف، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار المدى، بغداد، 2014، ص6.

(49) تطوّر الرواية الحديثة، ص111.

(50) م. ن. ص128.

(51) ويليام فوكنر، بينما أرقد محتضرة، ترجمة توفيق الأسدي، دار الخيال، بيروت، 2010.

(52) موسوعة السرد العربي، ج5، ص139.

(53) نجيب محفوظ، أولاد حارتنا، بيروت، دار الآداب، 1997، ص 25.

(54) نجيب محفوظ، ملحمة الحرافيش، القاهرة، مكتبة مصر، ص 535.

(55) موسوعة السرد العربي، ج 5ص147–148.

(56) م. ن. ج5، ص160–161.

(57) نور الدين فارح، خرائط، ترجمة سهيل نجم، منشورات الجمل، بغداد، 2005، ص5.

(58) م. ن. ص 7–8.

(59) محمد ديب، الثلاثية: النول، الحريق، الدار الكبيرة، ترجمة سامي الدروبي، دار الوحدة، بيروت، 1985، ص8.

(60) ميخائيل شولوخوف، الدون الهادئ، ترجمة علي الشوك وآخرين، دار المدى، دمشق، 1998، ج1، ص17.

(61) م. ن. ج1، ص22.

(62) م. ن. ج1، ص8.

(63) محمد آدم كلبو، تجارة الرقيق وأثرها على العقل الأفريقي، جامعة أفريقيا العلمية، ليبيا، 2006، ص346.

(64) نجوى بن شتوان، زرايب العبيد، دار الساقي، بيروت، 2016.

(65) باتريسيا ديلبيانو، العبودية في العصر الحديث، ترجمة أماني فوزي حبشي، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، أبو ظبي، 2012، ص27.

(66) م. ن، ص 11.

(67) زرايب العبيد، ص337.

(68) حجّي جابر، رغوة سوداء، دار التنوير، بيروت، 2018.

(69) أحمد سعداوي، فرانكشتاين في بغداد، دار الجمل، بيروت، 2013.

(70) عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، الرباط، 2018، ج3، ص233، وللتفصيل حول تجليات مبدأ الاسم في الثقافات الشرقية القديمة، انظر ج3، ص 233–236.

(71) محمد أبو الفضل بدران، الـخِضْر في التراث العالـمي، الـمجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، 2012، ص5.

(72) أحمد مراد، الفيل الأزرق، دار الشروق، القاهرة، 2013.

(73) أحمد صلاح سابق، النُمروذ، كيان للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013.

(74) فلاح رحيم، القنافذ في يوم ساخن، دار الكتاب الـجديد الـمتحدة، بيروت، 2012.

(75) م. ن. ص8.

(76) فرانس فانون، معذّبو الأرض، الـجزائر، الـمؤسّسة الوطنيّة للفنون الـمطبعيّة، 2006، ص21.

(77) هازل رولي، سيمون دو بوفوار وجان بول سارتر: وجها لوجه، ترجمة محمد حنانا، دار الـمدى، بغداد، 2017، ص345.

(78) دافيد كوت، فرانز فانون، ترجمة عدنان كيالي، الـمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1971، ص144.

(79) جون دوكر، أصول العنف، ترجمة علي مزهر، جامعة الكوفة، العراق، 2018، ص 38.

(80) دانييل ديفو، روبنسون كروزو، ترجمة أسامة إسبر، دمشق، وزارة الثقافة، 2007، ص 159، 160، 197.

(81) م. ن. ص 339.

(82) موسوعة السرد العربي، ج8، ص 312–313د

(83) رديارد كيبلنج، كيم، ترجمة محمد عناني، الـمركز القومي للترجمة، القاهرة، .2011د

(84) آرثر باور، الغصن الذهبي: حوار ممتدّ مع جيمس جويس، ترجمة حسونة الـمصباحي، دار أزمنة، عمّان، 2015، ص45.

(85) ألكسندر دوما، جورج الـموريسّي، ترجمة محمد آيت حنّا، كلـمة، أبو ظبي، 2014، ص15.

(86) م. ن. ص18–19.

(87) أندريه جيد، اللاأخلاقي، ترجمة محمود قاسم، الدار الـمصرية اللبنانية، القاهرة، 2004، ص39.

(88) م.ن. ص 47، 55.

(89) ميشائيل مار، الـحجرة الزرقاء الدامية: توماس مان وعقدة الذنب، ترجمة خليل الشيخ،

كلـمة، أبو ظبي، 2014، ص28.

(90) لورانس فينتي، فضائح الترجمة، ترجمة عبد الـمقصود عبد الكريم، الـمركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010، ص14.

(91) أغوتا كريستوف، الأمية: سيرة، ترجمة محمد آيت حنّا، دار الـجمل، بيروت، 2015، ص 33.

(92) كولن ويلسون، حلـم غاية ما، ترجمة لطفية الدليمي، دار الـمدى، بغداد، 2015، ص 168-169.

(93) كتابة الفاجعة، ص79.

(94) ألبير كامو، أسطورة سيزيف، ترجمة أنيس زكي حسن، دار مكتبة الـحياة، بيروت، 1983، ص24.

(95) كتابة الفاجعة، ص 109.

(96) سيجموند فرويد، الـحب والـحرب والـحضارة والـموت، ترجمة عبد الـمنعم الـحفني، دار الرشاد، القاهرة، 1992، ص30.

(97) سيغموند فرويد في زمانه وفي زماننا، ص248.

(98) بول روزان، الأسس الثقافية للتحليل النفسي السياسي، ترجمة سارة اللـحيدان، ويوسف الصمعان، دار جداول، بيروت، 2017، ص90.

(99) تشريح التدميرية البشرية، ج1، ص45.

(100) يوميات كاتب، ص428.

(101) م. ن. ص429–430.

(102) دوستويفسكي، الشياطين، ترجمة سامي الدروبي، التنوير، بيروت، 2014، ج2، ص 288.

(103) م. ن، ج2، ص298.

(104) أندريه جيد، دوستويفسكي، ترجمة إلياس حنّا إلياس، منشورات عويدات، بيروت –باريس، 1988، ص 244.

(105) تولستوي، اعتراف، بقلـم الأرشـمندريت أنطونيوس بشير، عناية وتصحيح يوسف توما البستاني، مطبعة العرب، القاهرة، 1930، ص28، وانظر النشرة الـحديثة للكتاب : تولستوي، اعتراف، ترجمة الأرشمندريت أنطونيوس بشير، دار السؤال، بيروت، 2015، ص31–32.

(106) صوفيا تولستايا، يوميات الكونتيسة صوفيا تولستايا، ترجمة عبد الله حبه، دار المدى، بغداد، 2018، انظر الصفحات الآتية على سبيل المثال: 77، 215، 235، 259، 261، 268، 282، 304، 350، 366، 428، 468، 493، 521، 646، 683، 684، 696، 704، 709، 710، 719، 724، 780، 791، 796، 805.

(107) م. ن. ص 282.

(108) جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حسين، عالم المعرفة، الكويت، 1984، ص232.

(109) مكرم شاكر إسكندر، أدباء منتحرون، دار الراتب الجامعية، بيروت، 1992، ص5.

(110) تيري إيغلتن، حارس البوابة، ترجمة أسامة منزلجي، دار المدى، بغداد، 2015، ص19.

(111) الموت في الفكر الغربي، ص189.

(112) م. ن. ص201.

(113) إميل دوركايم، الانتحار، ترجمة حسن عودة، وزارة الثقافة، دمشق، 2011، ص7.

(114) م . ن. ص10.

(115) ياسر ثابت، شهقة اليائسين: الانتحار في العالم العربي، دار التنوير، بيروت، 2012، ص-32 33.

(116) الموت في الفكر الغربي، ص207.

(117) كارلوس ليسكانو، الكاتب والآخر، ترجمة نهى أبو عرقوب، كلمة، أبو ظبي، 2012، ص175.

(118) الموت في الفكر الغربي، ص9.

(119) ياسوناري كاواباتا، الجميلات النائمات، ترجمة ماري طوق، دار الآداب، بيروت، 2006، انظر مقدمة ماركيز للرواية، ص12.

(120) ياسوناري كاواباتا ويوكيو ميشيما، المراسلات، ترجمة معن عاقل، دار أثر، الدمام، 2017، ص 17.

(121) يوكيو ميشيما، نوافير في المطر، ترجمة كامل حسين وآخرون، إعداد مكتبة الأمين، ص50.

(122) م. ن، ص52.

(123) م. ن. ص52.

(124) يوكيو ميشيما، اعترافات قناع، ترجمة كامل يوسف حسين، الـمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004، ص6.

(125) الـمراسلات، ص200.

(126) م. ن. ص196-197.

(127) انظر نصّ رسالة الترشيح في كتاب الـمراسلات، ص201-202.

(128) م.ن. ص18، 19.

(129) تنيسي ويليامز، مذكّرات، ترجمة أسامة منزلـجي، دار الـمدى، بغداد، 2006، ص294.

(130) اعترافات قناع، ص8.

(131) م. ن. ص8.

(132) الـمراسلات، ص13.

(133) يوكيو ميشيما، حب محرّم، شركة الـمطبوعات للتوزيع، بيروت، 2008، ص10-11.

(134) تشيزاري بافيزي، مهنة العيش: يوميات 1935-1950، ترجمة عباس الـمفرجي، دار الـمدى، بغداد، ص560.

(135)نبيل الـمهايني، شيزاري بافيسي: حياته أعماله، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2014، ص18.

(136) م. ن. ص19.

(137) ما لا يُدْرَك: النساء في حياة وأعمال كافكا وبيسوا وبافيزي، ص24.

(138) شيزاري بافيسي: حياته أعماله، ص22.

(139) ما لا يُدْرَك: النساء في حياة وأعمال كافكا وبيسوا وبافيزي، ص24.

(140) إيتالو كالفينو، ناسك فن باريس: سيرة ذاتية، ترجمة دلال نصر الله، دار أثر للنشر والتوزيع، الدمّام،2017، ص19.

(141) م. ن. ص140-141.

(142) شيزاري بافيسي: حياته أعماله، ص30.

(143) مهنة العيش، ص450.

(144) م. ن. ص 509.

(145) ما لا يُدْرَك: النساء في حياة وأعمال كافكا وبيسوا وبافيزي، ص163.

(146) م. ن. ص62، 108، 112، 52.

(147) تشيزري بافيزي، حوارات مع ليوكو، ترجمة موسى الخميسي، كلمة، أبو ظبي، 2012، ص11.

(148) مهنة العيش، ص10.

(149) ما لا يُدْرَك: النساء في حياة وأعمال كافكا وبيسوا وبافيزي، ص90.

(150) مهنة العيش، ص66.

(151) م. ن. ص67، 90، 91، 148، 127، 130.

(152) م. ن. ص157، 161، 71-70.

(153) م. ن. ص106.

(154) م. ن. ص.534.

(155) م. ن. ص 551.

(156) ما لا يُدْرَك: النساء في حياة وأعمال كافكا وبيسوا وبافيزي، ص 108.

(157) مهنة العيش، ص558، 560.

(158) ما لا يُدرك: النساء في حياة وأعمال كافكا وبيسوا وبافيزي، ص61، 62، 63.

(159) ألكسندر بوشكين وآخرون، جوانب أخرى من حياتهم، ترجمة أشرف الصباغ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص142–143.

(160) م. ن. ص135.

(161) ألف شفق، حليب أسود، ترجمة أحمد العلي، مسلكياني للنشر، تونس، 2016، ص129.

(162) أندرو بينيت، المؤلّف، ترجمة سُرى خريس، كلمة، أبو ظبي،2011، ص209–210.

(163) تيد هيوز، رسائل عيد الميلاد، ترجمة محمد عيد إبراهيم، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2003، ص7.

(164) تيد هيوز، سيلفيا بلاث في حقل الفراولة، انظر: أخرج في موعد مع فتاة تحبّ الكتابة،

ترجمة محمد الضبع، دار كلـمات، الكويت، 2015، ص150–151.

(165) فريدا هيوز: رأس أمي في الفرن، ترجمة، عماد أبو صالـح، جريدة الأخبار اللبنانية، 18-3-2017.

(166) بول أوستر، اختراع العزلة، ترجمة أحمد العلي، دار أثر، الدمّام، 2016.

(167) كوني بالـمن، أنتَ قُلتَ، ترجمة لـمياء الـمقدم، الهيئة الـمصرية العامة للكتاب، القاهرة،2017، ص9.

(168) م. ن. ص247.

(169) م. ن. ص248.

(170) للوقوف بالتفصيل على الـمناقشات النقدية حول الطبيعة الأدبية لديوان هيوز، انظر: أندرو بينيت، الـمؤلّف، ص 209–219.

(171) أنتَ قُلتَ، ص103.

(172) م. ن. ص46.

(173) م. ن. ص11.

(174) حليب أسود، ص128.

(175) سيلفيا بلاث، الناقوس الزجاجي، ترجمة توفيق سخان، كلـمة، أبو ظبي،2011، ص21.

(176) انتهى «جيجيك» إلى الآتي فيما يخصّ هذه القضية الـخلافية: لا يسع الـمرء إلا أن يُصعق بانحدار إيتيل وجوليوس روزنبرغ، في مراسلاتهما الـحميمية، إلى درك إنكار كونهما جاسوسين سوفياتيين. كانا يمثلان دور ضحيتين بريئتين لإحدى مؤامرات مكتب التحقيق الفيدرالي الأمريكي، على الرغم من أن وثائق حديثة أثبتت، أن جوليوس، في الأقل، كان جاسوسا. انظر: سلافوي جيجيك، العنف: تأملات في وجوهه الستة، ترجمة فاضل جكتر، الـمركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، 2017، ص57.

(177) الناقوس الزجاجي، ص348.

(178) م. ن. انظر الـملحق، ص353.

(179) جيسي ماتز، تطور الرواية الـحديثة، ترجمة لطفية الدليمي، دار الـمدى، بغداد، 2018، ص291.

(180) الناقوس الزجاجي، انظر الـملـحق، ص353.

(181) تطور الرواية الـحديثة، ص290.

(182) الثقافية للتحليل النفسي السياسي، ص295.

(183) سيلفيا بلاث، اليوميات: 1950–1962، ترجمة وتحقيق عباس الـمفرجي، دار الـمدى، بغداد، 2017، ص19.

(184) م. ن. ص 20، 39، 42، 43.

(185) م. ن. ص 44، 46، 88، 90.

(186) م. ن. ص92.

(187) م. ن. ص98، 125-126، 127، 145.

(188) جورج باطاي، الأيروسية، ترجمة محمد عادل مطيمط، دار التنوير، بيروت، 2017، ص26.

(189) م. ن. ص 28-29.

(190) اليوميات، ص155.

(191) الغريزة والثقافة، ص91–93.

(192) اليوميات، ص 186، 187، 202، 205.

(193) م. ن. انظر هامش ص208.

(194) م. ن. ص228.

(195) م. ن. ص475.

(196) م. ن. ص 238، 237، 251، 253، 249.

(197) «عزيزي، أنا على يقين بأنني سأجن، ولا أظن بأننا قادرين على الـخوض في تلك الأوقات الرهيبة مرة أخرى، كما ولا أظن بأنني سأتعافى هذه الـمرة، لقد بدأت أسمع أصواتاً وفقدت قدرتي على التركيز. لذا، سأفعل ما أراه مناسبا. لقد أشعرتني بسعادة عظيمة ولا أظن أن أي احداً قد شعر بسعادة غامرة كما شعرنا نحن الاثنين سوية إلى أن حل بي هذا الـمرض الفظيع. لست قادرة على الـمقاومة بعد الآن وأعلـم أنني أفسد حياتك وبدوني ستحظى بحياة أفضل. أنا متأكدة من ذلك، أترى؟ لا أستطيع حتى أن أكتب هذه الرسالة بشكل جيد، لا أستطيع أن أقرأ. جل ما أريد قوله هو أنني أدين لك بسعادتي. لقد كنت جيدا لي

وصبوراً علي. والـجميع يعلـم ذلك. لو كان بإمكان أحد ما أن ينقذني فسيكون ذلك أنت. فقدت كل شيء عدا يقيني بأنك شخص جيد. لا أستطيع الـمضي في تخريب حياتك ولا أظن أن أحداً شعر بالسعادة كما شعرنا بها».

(198) اليوميات، ص258، 259.

(199) م. ن. ص359-358.

(200) م. ن. ص361، 391، 392.

(201) م. ن. ص394.

(202) م. ن. ص397.

(203) م. ن. ص399.

(204) م. ن. ص517.

الفصل الثالث
السرد والسخرية

1. مفهوم السخرية ووظيفتها

الضحك ظاهرة بشرية تعذّر تعريفها بصورة دقيقة، فهي تفلت من أي تحديد صارم يريد تقييدها؛ لأنها ملازمة لحياة الإنسان في تحوّلاته الفردية والعامة، وللضحك ضروب كثيرة أشبه ما تكون بمرادفات له تعبّر عن أشكاله، كالهزل، والتفكّه، والعبث، وقد يتّخذ الضحك شكل الاستهزاء، والاستخفاف، والتعريض، والهزء، ومعظم أشكال الضحك يندرج في إطار السخرية. ولا يقصد بالسخرية إلحاق الأذى بالآخرين لغاية سيئة، بل التفكّه بهدف إشاعة الانبساط والانشراح. ويرتبط الضحك بالحال التي يكون عليها الأفراد في حاجتهم للحبور والسرور، أو تكون عليها الجماعات في بحثها عن المرح والابتهاج، على أنه، وإن كان حبّ الهزل مُشاعا بين كثير من الناس «فلا يمكن أن يحدث هزّة إلا إذا وقع على سطح نفس هادئة»، فهو قرين الرغبة الدفينة في الجذل، ومنشأه عدم الاكتراث؛ لأن «اللامبالاة هي بيئة الهزل الطبيعية[1].

يركد الهزل مع الوقار المتعالي، ويخمد مع الصرامة المتصنّعة، لكنه ينتعش مع الراحة، ويزدهر مع الاسترخاء، فهو لصيق بالخفّة واللطف، وقد يتجاوز ذلك إلى الطيش، والنزق، ولعلّه يتغذّى على التهتك، والمجون، فدائرة نشاطه واسعة، وله وظيفة نفسية، واجتماعية كونه يبرز للعيان ما جرى إخفاؤه عند الأفراد والجماعات إما بالترهيب، وإما بالترغيب، فهو ينزع عن النفس التوتّر، وبه يثأر المجتمع «للحريات التي أخذت منه»[2]. وقد ربط

هوركهايمر وأدرنو الضحك بالإدراك والفهم، وتعديل الطبع «في الضحك تعي الطبيعة العمياء نفسها، وبذلك تتخلّص من كلّ عنف مدمر»[3].

وما وجدت، فيما اطلعتُ عليه من مظان، أشمل من «شوبنهاور» في تفسيره للضحك الناتج عن عدم التوافق بين أحداث الواقع، والتصوّرات المتشكّلة في الأذهان عنها. قال «الضحك ينشأ من الإدراك الفجائي للاتوافق بين تصوّر ما، وموضوعات واقعية كنّا نفكّر فيها من خلال هذا التصوّر باعتبارها مرتبطة به بعلاقات معيّنة، والضحك ذاته هو مجرد تعبير عن هذا اللاتوافق. وهذا اللاتوافق غالبا ما يحدث بين موضوعين واقعيين أو أكثر، يكون التفكير فيهما من خلال تصوّر واحد، وتؤول وحدة التصوّر إلى هذه الموضوعات، وتنتقل هويته إليها. وبعدئذ يظهر لنا اختلاف تام من جوانب عديدة بين هذا التصوّر وتلك الموضوعات، بحيث يبدو لنا –في وضوح لافت للنظر–أنّ هذا التصوّر لا يلائم تلك الموضوعات إلا من وجهة نظر واحدة فقط. ومع ذلك، فمن الغالب أن يحدث فجأة الشعور بذلك اللاتوافق بين موضوع واقعي واحد والتصوّر الذي يتم ادارج هذا الموضوع تحته بشكل صحيح، استنادا إلى وجهة النظر الواحدة. وعلى هذا، فكلّما ازدادت صحّة ادارج هذه الموضوعات الواقعية تحت التصوّر استنادا إلى رؤية واحدة، وكلما ازداد قدر اللاتوافق ودرجة سطوعه بين هذه الموضوعات، وذلك التصوّر استنادا إلى رؤية أخرى، ازدادت قوة تأثير المضحك الذي ينبثق من هذا التضاد. ولذلك، فإن كلّ ضحك يكون مصحوبا بعملية إدارج منطوية على مفارقة، ومن ثمّ غير متوقّعة، ولا يهمّ هنا إن كان التعبير عن هذا من خلال الكلمات أو من خلال الأفعال. هذا باختصار هو التفسير الصحيح للمُضحك»[4].

ورأى شوبنهار أن المُضحك يكون على ضربين، هما: «الفكاهة»، وتصدر من معرفة المرء موضوعات واقعية مختلفة فيما بينها، وجعلها بشكل متعسّف خاضعة لوحدة تصوّر تضمها معا كأنها متماثلة، و«الحماقة» التي

تنشأ، على النقيض من ذلك، من تصوّر يقوم على معرفة مسبقة يراد تطبيقها على الواقع، حيث تظهر المفارقة من الاختلاف بين الموضوعات الحقيقية والتصوّرات عنها، فيُمعن الشخص بفرض تصوّره على أحداث لا تتوافق مع تصوّراته عنها، ويمضي في ذلك، إلى أن يبرز التباين بين الاثنين، فيصيبه بالدهشة. وعلى هذا «فإن كلّ ما يكون مُضحكا إما أن يكون ومضة فكاهة أو فعل أحمق، وهذا يعتمد على ما إذا كان المرء يبدأ من التعارض بين الموضوعات إلى وحدة التصوّر، أو يبدأ من الاتجاه العكسي: فالمسار الأول يكون دائما مقصودا بطريقة تعسفية، أما المسار الثاني الذي يسلكه المرء، فيكون غير تعسفي ومفروض من الخارج». ثم خلص شوبنهاور إلى «أن الفكاهة يجب دائما أن تعبّر عن نفسها في كلمات، والحماقة عادة ما تعبّر عن نفسها في أفعال، رغم أنها يمكن أن تعبّر عن نفسها في كلمات فقط عندما تعبّر عن قصد، فحسب، لا عن تنفيذ هذا القصد بالفعل، أو عندما تعبّر عن نفسها في مجرّد أحكام وآراء»(5).

ينبثق الضحك، في ظاهر الأمر، من المباينة، والمفارقة -أي من اللاتوافق- غير أنه، يهدف في باطنه، إلى التوافق، والانسجام، فالسخرية في إظهار الفوارق بين الأشياء يراد بها خلق الألفة بها، ومحو المغايرة التي ترسم تناقضا لا سبيل إلى حلّه إلا بالضحك الذي يلغي التراتب بين الأحداث المتعارضة، فإشاعة السرور كافية بخلع المهابة عليها. يلغي الضحك المسافة الفاصلة بين العتمة والوضوح، وبين العبوس والبشاشة، وبين التجهّم والانشراح، أي بين احتجاب الأمور وانجلائها، بين هيبتها المصطنعة وألفتها الطبيعية، فيصل بينهما، ويحلّ التوافق بدل التنافر، وذلك بخلط الهزل بالجدّ، وبتحريف المعاني، وبقلب المقاصد، بما يثير البهجة في النفس. وقد عبّر «آرثر كوستلر» عن الوجه الأول الباعث على الضحك بالصورة الآتية: يولد الضحك عن صدام بين نقيضين، أي من الصراع بين أطر مرجعية مختلفة، أو من النزاع بين سياقين متلازمين، أو من توتّر نمطين من أنماط

الـمنطق، أو من الانشقاق بين عالـمين من النصّ»[6].

وفي التأكيد على هذا الـمعنى أشار «كونديرا» ساخرا في روايته «كتاب الضحك والنسيان» إلى تقاسم الـملائكة والشياطين للعالـم، فإذا ما سيطر عليه الـمعنى اليقيني، ومصدره سطوة الـملائكة، رزح الإنسان تحت ثقله، وإذا ما فقد معناه بسبب سطوة الشياطين استحالت الـحياة عبئا لا يحتمل. وحينما تفقد الأشياء معناها الـمفترض، ويختلّ موقعها داخل نظام الأشياء، تثير الضحك. يكون الضحك مفيدا لـما فيه من الترويح حيث تصبح الأشياء معه أكثر خفّة مما ظهرت عليه، فيتحرّر الإنسان من عبئها، فتكفّ عنه قهره تحت وطأة جديتها القاسية[7]. وليس من الوارد الاكتفاء بوظيفة الابتهاج التي يثيرها الضحك، فقد يكون مصدر ابتئاس وغمّ، ومن أجل درء هذا الـخطر حظر أفلاطون السخرية من الأشياء السامية، ووصم من يسخر بالتفاهة، بقوله «إن التافه وحده هو الذي يسخر من شيء غير منحطّ، وإن مَن يحاول الضحك ساخرا من شيء غير الـحمق والرذيلة، إنما يرمي إلى هدف آخر غير الـخير»[8]؛ ذلك أن الضحك يخدش مقام الـجلال، وينزع الهيبة عمّا ينبغي أن يكون مهابا، فيبذر بذور الشر فيما بُني على الـخير، ويفهم من كلام أفلاطون إباحة الضحك من الأشياء الـمنحطّة والرذيلة كونها تندرج عنده في أعمال الشرّ.

ويمكن رسم أشكال الضحك إما بأفعال الأفراد وأقوالهم، وإما بالتمثيلات التعبيرية التي تعتمد عليها، كالآداب الساخرة، وفنون التهريج، والكرنفالات الشعبية. وقد لا يصدر الضحك عن تدبّر مقصود، بل عن مواقف عارضة تطرأ في لـحظتها، وتوقّعات غير محسوبة، فتثير مفارقة، فلا عجب أن قال الفيلسوف «كانت» بأنّ «الضحكة تأتي من توقّع ينحلّ فجأة إلى لاشيء»[9]. وحدّد «باختين» الوظيفة الإصلاحية للضحك بالصورة الآتية «إن الضحك يخلّصنا من الرقابة الـخارجية، ومن الرقيب الداخلي الذي ولد عبر القرون في الكائن الإنساني انطلاقا من الـخوف مما أعلن عن قداسته، ومن الـمنع

الاستبدادي من الماضي، ومن السلطة»[10]. ولـمّا كان الضحك هو قرين التهكّم وعشيره، أو أحد المظاهر الملازمة له، فليس من الغرابة أن يربط «كونديرا» الرواية بالتهكّم؛ لأن التهكّم يستفزّ، ويطيح باليقينيات، ويكشف عن العالم بوصفه التباسا، وكل رواية جديرة بأن تحمل اسم رواية، لابد أن يستبطن التهكّم جوهرها[11].

تتعدّد أشكال السخرية، وتتنوّع حوافزها، لكن إطارها العام يرتبط بادّعاء الجهل قصد إثارة البهجة، وتصنّع معرفة شيء بقولٍ أو فعلٍ يناقضه بغاية الإضحاك، أي القيام بأفعال أو إصدار ألفاظ تؤدّي إلى عكس ما يراد منها في الظاهر، إمّا باللجوء إلى المحاكاة على سبيل الهزء، وإما باعتماد المفارقة بهدف كشف التناقضات على نحو صريح. وبالمجمل، يصحّ القول بأن السخرية وصف عام جامع لضروب مضحكة من الهزل، والاستخفاف، والتهكّم، مع ما يترتّب على ذلك من قلب للمعاني، والأفكار، والأعمال، لبعث الغبطة، وإشاعة الأنس، وربما التهريج اللطيف الذي يُلمح إلى العيوب، ويغمز على المثالب، ويطعن على الشوائب، حينما يتعذّر التخلّص منها، وذلك بالإيماءات الخفيفة، والحركات الموحية، والعبارات المضمرة، وغاية ما تهدف إليه السخرية تجريد موضوعها من الهيبة، والوقار، وقلب عوالي الأمور إلى الأسفل.

وقد بُذلت محاولات كثيرة من أجل تحديد وظيفة السخرية في إثراء الكتابة الأدبية، ومن ذلك ما توصّل إليه «أبو القاسم رادفر» بقوله «تعتبر السخرية طريقا خاصا للتعبير عن القضايا التي تدعو إلى الانتقاد في المجتمعات بلغة ساخرة ملؤها الضحك والمزاح. والسخرية مرآة صادقة للحقيقة، من ناحية، ما أنها طريق للتعبير عن الاضطرابات، والمساوئ، والسيئات، ومعايب الفرد والمجتمع، من ناحية أخرى. ومن هذا المنطلق يدافع الأديب الساخر عن القيم الإنسانية إذ يدافع عن المعنويات في عصره ذائدا عنها عدم استقرارها، حاثّا المشاعر الإنسانية ضد الخوف،

والـخرافات، والأوهام مشيرا إلى مواضع الظلـم، حافزا على الفهم، كما أنه يوجّه أحاسيس الإنسان نحو الآلام، واكتشاف مواضعها، مكرّما تقوى الضمير». ولذلك يسعى الكاتب الساخر إلى رسم «صورة هجائيّة عن الجوانب القبيحة، والسلبية للحياة، ما يصوّر معايب المجتمعات، ومفاسدها، وحقائقها المرّة بإغراق شديد حيث تظهر تلك الحقائق المرة أكثر قبحا ومرارة، لتظهر خصائصها وميزاتها بشكل أكثر وضوحا، وليتجلّى التناقض العميق بين الوضع الموجود، والحياة الكريمة المرجوّة». أما مصدر السخرية فيأتي من خلط العذوبة بالمرارة «عذوبتها تكمن في الطرافة، ومرارتها تتجلّى في الانتقاد». وتؤدّي السخرية وظيفة جليلة؛ لأنها وسيلة «للكشف عن الحقائق المرّة الناتجة عن فساد الفرد أو المجتمع في هالة من الاستهزاء، والسخرية، لاقتلاع جذور الفساد، والحقائق التي لا يجوز للإنسان، أو يتعذّر عليه، أن يتطرّق إليها بشكل مباشر وجادّ»[12].

وتعدّ السخرية إحدى الظواهر البارزة في الآداب الإنسانية، وبخاصة السردية منها، ومع نبرتها المرحة الباعثة على المرح، فهي تكشف أسى يستبطن الأحداث؛ لأنها تطوي غير ما تنشر، وتخفي غير ما تظهر، وكل ذلك على سبيل التورية الناقدة، فليس غايتها التصريح، إنما التلميح. وقد أشار «شمسي واقف زاده» إلى ذلك، بقوله «السخرية في الأدب فن ينمّ عن ألم دفين، ويشفّ عن كرب خفي، يريد اللجوء إليه ليداوي ألمه بالضدّ، ويُشفي كربه بالنقيض». وبوصفها كذلك، فقد ربضت «على رأس الأساليب الفنية الصعبة، إذ أنها تتطلّب التلاعب بمقاييس الأشياء تضخيما أو تصغيرا-تطويلا أو تقزيما-هذا التلاعب يتمّ ضمن معيارية فنية هي تقديم النقد اللاذع في جوٍّ من الفكاهة والإمتاع»[13].

ولم يقتصر أمر معالجة السخرية في الحيّز الأدبي، بل كانت موضوعا للتحليل النفسي، من ذلك ما ذهب إليه «إدلر» من «أنّ السخرية انفعال مركّب له صلة بالغرائز البسيطة، وهي خليط من انفعالين هما الغضب

والاشمئزاز: فنحن إذ تثور فينا غريزة النفور نشمئز، فإذا عدا الشيء الذي أثار اشمئزازنا على صفاء عيشنا، من أية ناحية من النواحي، بعثت فينا غريزة المقاتلة والانفعال المقترن بها، وهو الغضب، فيدفع بنا إلى السخرية ممّا بعث اشمئزازنا، أو ممن أثاره في نفوسنا. ولا يخلو هذا من عنصر الزهو؛ لأننا ننزع إلى الرضا عن أنفسنا، والاسترواح إلى شعورنا، عقب مطاوعة السخرية والانسياق معها»[14]؛ فوظيفة السخرية الترويح عن النفس، وتجريدها من السخط، ومحو الاشمئزاز الذي يغالبها جرّاء فعل مزعج، وحلّ سوء التفاهم بين الذات والعالم المحيط بها، بما يحقق الارتياح.

وكان «فرويد» قد وقف-قبل ذلك-على وظيفة السخرية، وانتهى إلى أن المتعة التي تجلبها «تنطلق من حصيلة المشاعر المدّخرة في الأعماق البشرية»، وتتحقّق بطريقتين: إما عبر شخص يتّخذ وضعا ساخرا في الوقت الذي يتّخذ فيه الشخص الآخر دور المشاهد والمستفيد، وإما أنها تحدث بين شخصين لا يشترك أحدهما بعملية السخرية قطّ، ولكن الشخص الثاني يجعله موضوعا لتأمله الساخر». وأضاف مفصّلا الفوارق الضئيلة بين السخرية من جانب، والنكتة الهازلة من جانب ثان، بقوله «السخرية لا تنطوي فقط على طابع تحرري كالنكتة والهزل، بل على شيء رائع ومتسام، وهو ما لا نعثر عليه، وبفعل النشاط الذهني، في النكتة والهزل اللذين يوفران المتعة أيضا. وتكمن براعة السخرية في انتصار النرجسية، وقداسة الأنا المعلنة تفوقها، وعدم السماح للمساس بها، فالأنا ترفض أن تنغّص عليها دوافع الواقع، ومحفّزاته، وتجبرها على المعاناة، وتكون مصرّة على ألا تمسّها صدمات العالم الخارجي، ونكباته، فتنأى بنفسها عن ذلك كلّه، وترى في الصدمات مجرّد دوافع لكسب المتعة. وهذا الملمح الأخير هو ملمح جوهري دون شكّ بالنسبة لموضوع السخرية». وختم غوصه في موضوع السخرية، بقوله «ليس الناس كلّهم مستعدّين لاستيعاب السخرية، إنما هذه موهبة نادرة، ونفيسة، وتكون القدرة معدومة لدى الكثيرين في تذوّق متعة السخرية»[15].

وما اقتصر الأمر على ما ورد ذكره، إنما تعدّاه إلى فعل القراءة، فقد رأى «هارولد بلوم» أن السخرية مطهّرة للعقل من لغو الأيديولوجيات، ومن نفاقها المريع، في قراءة الآثار الأدبية، وهي «تتطلّب قدرا محدّدا من الانتباه، كما تتطلّب القدرة على قبول الآراء المتناقضة حتى لو تصادمت بعضها مع بعض، فإذا جُردت القراءة من السخرية، فإنها تفقد انتظامها ومفاجآتها»[16]؛ لأن «السخرية استعارة» وإن كانت «تميّز عصرا أدبيا فلا تصلح لعصر أدبيّ آخر. ومن دون بعث أو إحياء الإحساس بالسخرية سوف يضيع منا شيء أكبر كثيرا مما أسميناه بالأدب الخيالي»[17]. وإلى ذلك لَم تغب عن «كونديرا» الوظيفة الأخلاقية للسخرية في قدرتها على تجريد حياة الإنسان من المطلقات اللاهوتية، وترسيخ نظرة دنيوية للعالم تقوم على الشكّ، فأشار إلى تلك الوظيفة الإيقاظية، بقوله «السّخرية، ذلك البريق الإلهي الذي يكتشف العالمَ في التباسه الأخلاقي، والإنسانَ في عجزه عن أن يحكم على الآخرين. السّخرية: نشوةُ نِسْبيةِ الأشياءِ البشرية، اللذةُ الغريبةُ التي تتولد عن اليقين بأنْ لا يقين»[18].

وعلى هذا تلعب السخرية دورا بالغ الأهمية في تجريد المسلّمات من هيبتها، فكلّما أصبح العالم موضوعا للسخرية أمكن رؤيته في ضوء علاقات نسبية، وليس في ضوء علاقات مجرّدة عن التاريخ، فيتحقّق الشعور الدنيوي بأن العالم مرتهن لوقائع متّصلة بالإيقاع المباشر للحياة، وضروراتها الدنيوية، وليس منقادا للمطلقات اللاهوتية، كائنا ما كان مصدرها أو وظيفتها، وتأكيدا على هذه الوظيفة التي تؤدّيها السخرية في تعديل مفهوم الحقيقة، ومراجعتها، وربطها بسياق تداولي متصل بإيقاع الحياة، يندرج قول «نتشه» بأن السخرية تهدف إلى زعزعة المفهوم التقليدي للحقيقة، ذلك المفهوم الذي رسخته الميتافيزيقيا الغربية منذ ظهور بواكير التفكير الفلسفي «إذا كان هناك أمر يشرّفنا، فهو أننا طرحنا الجدّ جانبا، وحملنا محمل الجدّ الأشياء التافهة التي احتقرتها العهود السّابقة، ووضعتها في سلة المهملات»[19].

علق «عبد السلام بنعبد العالي» على كل ذلك بقوله «اللّعب، الالتباس، النّسْبية، التفاهة، اللايقين: جميع هذه الخصائص التي تطبع الموقف السّاخر تتنافى مع دعائم المفهوم التقليدي عن الحقيقة. لذلك لا يمكن للسّخرية أن تقوم إلا بمقاومة هذا المفهوم؛ ذلك أن التصوّر التقليدي عن الحقيقة قد أبدى على الدوام نفوره من كل ما من شأنه أن يحيد بها عن طابع الجدّ والصّرامة والوقار، فينزلها من عليائها، ويزحزحها عن ثباتها، ويضفي عليها مسحة الالتباس، ويطبعها بطابع النّسبية، ويبعدها عن اليقين. لطالما ربَط التقليد الحقيقة بالوضوح والوثوق، بله السموّ والإطلاق. أما الموقف السّاخر فما يميّزه هو تواضعه»[20]. على أن «أمبرتو إيكو» ذهب إلى أن السخرية الخفيّة تقوم على قاعدة من سوء التفاهم بين المرسل والمتلقّي، وهي تنبثق من «قول المرء خلاف ما يريد إفهامه للمرسل إليه» وتظهر تلك السخرية الخفيّة «عندما يقال بشيء من الخبث أو المكر عكس ما يظن المتلقّي أو ما يعرف أنه الحقيقة»[21].

وقد تعقّب «هوجو» سلسلة الآداب القائمة على المفارقة الساخرة، وهي صنف من الأدب الضارب في التاريخ، فوجد أن العصر الحديث أعلن عن نفسه بثلاثة عباقرة من هذا الضرب من الأدب، عدّهم من نظائر هوميروس، وهم: آريوست في إيطاليا، وثربانتس في إسبانيا، ورابليه في فرنسا[22]. ولم يجانب الصواب في تقريظ أعمال هذا الثلاثي الذي دشّن لنهضة الأدب الحديث، فقد عُرف عن الأول هجائياته، ومنها ملحمته الشعرية «رولان الغاضب» التي تعدّ إحدى أشهر مؤلّفات عصر النهضة الإيطالية، والثاني الذي كتب «الدون كيخوته» وعرض فيها لحال كهل إسباني مهووس بآداب الفروسية، يرغمه هوسه على تقمّص دور فارس يسعى لإصلاح العالم من غير أن يكون مؤهلا لذلك، وينتهي الأمر بهزيمته، وموته، فلا يتحقق شيء من أوهامه، وثالثهما، صاحب «غرغانتوا وبانتاغرويل» وهي عن عملاقين، وهما أب وابنه، يقومان بأعمال خارقة للمألوف، ويفرطان في الطعام والشراب، ومن

خلال حكايتهما عرض رابليه وجهة نظره بالأحوال العامة في فرنسا في القرن السادس عشر.

2. السخرية والأصول الكرنفالية

تجلّت السخرية في أفضل أشكالها بالكرنفالات التي كانت تنعقد في سائر المدن الكبيرة والصغيرة، ويقصدها الناس للانخراط في أجوائها المتهتّكة، وقد نفثت سحر الضحك في كثير من أشكال الأدب، وما لبثت أن صاغت معالم السخرية في الرواية عند ظهورها في عصر النهضة. ويفيدنا كتاب «الضجيج: تاريخ إنساني للصوت والإصغاء» لمؤلّفه «ديفد هندي» في تسليط الضوء على ما كانت تمثله الكرنفالات الشعبية من أهمية في القرون الوسطى، وفي عصر النهضة، وفي مطلع العصر الحديث، وما كانت تحتويه من فنون التهريج والسخرية، وما تُبطنه من تبرّم بالثقافة الرسمية، وفيها تتداخل مظاهر الضحك بالجدّ، ويحلّ النشاط في أوساط الطبقات الفقيرة محلّ الرتابة في حياتها، ويكون الضجيج هو المظهر الأكثر حضورا فيها، وتتخلّل ذلك ضروب من التفكّه، والظرف، والمجون، فضلا عن أعمال باعثة على الخوف كقرع الطبول، والنفخ في الأبواق، والتلويح بالسيوف، وحمل المشاعل، ونفث النار، والقيام بالحركات البهلوانية الخطرة، وكانت تُعقد الولائم الكبيرة، ويتعالى دخان المشويّات في الساحات العامة، وخلال ذلك يفرط المحتفلون في الشراب والطعام، ويتمادون في ذلك، وتُرتدى الأزياء التقليدية، ويتعالى الصياح، تنعقد حلقات الغناء، ويترنّح القوم مبتهجين، وقد غاب وعيهم عن حالهم اليومية، وأصبحوا جماعة متنادمة لا تمييز فيها بين هذا وذاك إلا في الإفراط باللهو والتهريج.

لا تُرتجل الكرنفالات بصدف عابرة، بل تعدّ لها العدّة من مكان ولوازم، وتُختار لها مواعيد ثابتة لها صلة بالأعياد الدينية أو الشعبية والأسطورية، وعادة ما تسبق موسم الصيام، فيباح فيها ما لا يُباح في وقت الامتناع عن

الطعام والشراب، والـمتع الأخرى، والغاية منها خوض تجربة النشوة بالرقص والغناء، والـمآدب الفوضوية، والتحلّل من ركود الـحياة اليومية من دون إهمال النفع الذي يجنيه صغار الـحرفيين والفلاحين والـخمّارين والعاهرات من بيع الأطعـمـة والأشـربة وملذات الـجسـد. وعلى الرغم من ذلك، فلـم تكن الكرنفالات أفعالا مبتذلة يقوم بها شذّاذ الآفاق في أماكن مشبوهة يحتسون خلالها الـخمور الرخيصة، ويقترفون الأعمال الفاحشة، فقد تنعقد في أفنية الكنائس، فيختلط صخب الـمحتفلين بأجراسها من غير الادّعاء بأنها كانت تروّج لها ما خلا الدينية منها. وكانت الـجموع تتحرّك أرتالا بمواكب في شوارع الـمدن، وتمخر أزقتها، وتنعقد لها أسواق في ساحاتها العامة تعلن عن الـمنتوجات الـمحليّة من خُضر، وفواكه، وألبان، وأجبان، وخمور، ولـحوم، ومنسوجات صوفية وقطنية، وصناعات يدوية بسيطة، ويتصاعد الهيـجان الـجماعي فيها، ويبلغ ذروته في اليوم الأخير، حيث يتفرّق الـجمهور، ويعود كلّ إلى بيته، وقد أفرغ همّه.

يؤدّي الكرنفال وظائف نفسية، واجتماعية، واقتصادية، فهو يُطلق شعورا محبوسا بالـحرية، فتُباح فيه الأفعال التي لا يتجرّأ عليها أحد في غير تلك الـمناسبات العامة، ويتركّز الاهتمام فيها على إشباع الـحواس بمتع تروي الأبدان من جوعها للـملذات، وتحرّر الأذهان من الصرامة التربوية والدينية، وذلك بإشاعة الـمرح. ومع أنّ عليّة القوم يتحاشون–في غالب الأحيان– الاشتراك في الكرنفالات خشية التعريض بهم، والإساءة إليهم، لكنهم قد يتفرّجون عليها من شرفات بيوتهم، وربما يتجاسر بعضهم للانخراط فيها متنكّرين للاستمتاع بأجوائها اللاهية، ولكنّها، في عمومها، مقصد الـحرفيّين، والفلاحين، والصيّادين، والـجزّارين، والدبّاغين، والـخبّازين، والـمشرّدين، ويتنافسون في القيام بعروض مثيرة للدهشة، تتخللها ألعاب كالرماية والـمصارعة، ولا تخلو–في اليوم الأخير–من فقدان للرشد، وخروج على الضوابط الـمراعاة بين الطبقات الاجتماعية، حيث «يتبادل السادة والـخدم

الأدوار، ويلبس الرجال ملابس النساء -والعكس كذلك-ويغنّي الناس أغنيات تسخر من كبار الشخصيات المحلية»[23]، فهي مناسبة للتطّهر من الخمول، وكسر العزلة، وإطلاق الجسد في فضاء لا رقابة فيه، وفيه مبادلات تجارية صغيرة، وبيع وشراء، وتأكيد على اللحمة المجتمعية لعامة الناس.

وعلى الرغم مما تشيعه الكرنفالات من تهريج بريء غايته إثارة البهجة، فقد يتمادى بعض المهرجين في إثارة الغضب بالمبالغة في تنشيط الحواس، ودفع الناس إلى التعبير عن سخطهم من الأحوال العامة، وضيق سبل العيش؛ ولهذا تنشط رقابة الشرطة والكنيسة في ضبط مسار الكرنفالات كيلا تنفلت، وتؤدي إلى تخريب الممتلكات، أو العبث بها، أو سرقتها. ومع أن الكنيسة لم تنخرط في تشجيع هذا الضرب من التهريج الجماعي الخادش للوقار الديني، لكنها غضّت طرفها عنه باعتباره «حماقات» عابرة يجوز صرف النظر عمّا فيها من أعمال لا توافق التربية القويمة، فتكون الكنيسة قد أقرّت، ضمنا، بحاجة المجتمع إليها للتنفيس عمّا احتبس في نفسه من جرّاء العمل، والفقر. وقد وصفت كلية اللاهوت في باريس في عام 1444م هذه «الحماقات» بأنها «طبيعة ثانية في الناس» وسعت إلى إباحتها في إطار قيود خشية من خطرها «يجب أن تُطلق بحرية مرة واحدة في السنة على الأقل؛ لأن برميل النبيذ المضغوط قد ينفجر إذا لم نفتحه، ونطلقه في الهواء من وقت لآخر»[24].

وهذا اعتراف صريح بها من غير تشجيع لها إلا باعتبارها متنفّسا عن ضغوط الحياة الرتيبة. ومع ذلك، فلا يصحّ القول بأنّها تنعقد لغايات الترويح والتسلية، والانغماس في المتع الحسيّة، فقط، فذلك مظهرها الخارجي، إنما لها، فضلا عن ذلك، غايات اقتصادية، واجتماعية- كما أشرنا- فهي مناسبات للإسراف في الطعام والشراب، وارتداء الأزياء المبهرجة، وعادة ما يجلب التجّار كمّيات كبيرة من الخمور، وتباع بأثمان بخسة تشجيعا للإقبال عليها «وقد تُراق في قنوات الساحات العامة» في لحظات النشوة، وحينما

يبلغ الصخب أوج مراحله، ويترنّح الأفراد في متعهم قد «تخرج الأمور عن السيطرة، وتنزلق مراكز المدن، وتصبح مناطق سكر، وخلاعة، وعنف، وفي مثل هذه الظروف المتقلّبة تكون الفرصة سانحة لمن يرغب في تسوية حساباته القديمة في كلّ شيء: من السخرية من الأشخاص سيئي السمعة الذين كسروا التقاليد الاجتماعية إلى العصيان الكامل الشديد»[25].

ما خلت الكرنفالات من مظاهر استعراضية غنائية أو حوارية أو تمثيلية مرتجلة، ففيها ضروب من الأفعال العجيبة، كالتنابز بالألفاظ، والمنازلات الوهمية، والألعاب الخطرة، وقد ينتهز بعض الهواة الفرصة فيقدمون مشاهد تمثيلية ساخرة، أو أنهم ينتقون أخبار بعض الشخصيات المحببة لدى الناس، وإن كانت خارجة على القانون، مثل روبن هود، وبعض مشاهير الفرسان. وخلال ذلك تمخر الفرق الموسيقية أزقات المدن بطبولها وأبواقها، وقد يسخر المحتفلون من الحراس، أو يتهكّمون من الرهبان. وفي الليل تنعقد حلقات الرقص، وينخرط فيها المعربدون بمزيد من الاندفاع والهياج، ولا تخلو-أحيانا-من ممارسة العنف في ظل الفوضى؛ لأن الضجيج غير المنضبط لا يقدّم المتعة والمرح-فحسب-بل يفضح السخط، وضيق الحال، ويطلق الجرأة. وحدث أن انتهى أحد الكرنفالات في مدينة «أوديني» بإيطاليا «بنهب عشرين قصرا، وقتل خمسين من الأرستقراطيين مع خدمهم»[26].

ومع أن عامة الناس نظروا للكرنفالات على أنها نوع صاخب من المتع ينخرطون فيه طلبا للتغير والبهجة، لكن السلطات نظرت إليها بوصفها شكلا من أشكال التمرّد، إذا ما بولغ في هياجها، فكان ذلك ذريعة لقمعها إذا هدّدت الأمن العام. ولم يخفت أثر الكرنفالات إلا في مطلع العصر الحديث، فهي مظاهر تعبير عن رغبات الناس، وانفعالاتها، ومصالحها، وكانت تتجدّد بين وقت وآخر، وتختلف من مكان إلى آخر.

توظّف الكرنفالات، أو تعيد توظيف أعمال بعض الشخصيات التاريخية والأسطورية، وبخاصة الفرسان، والعمالقة، ولا يخلو الأمر من تصوير مبالغ فيه

للشطّار والبخلاء، في عروض مرتجلة يشرف عليها هواة يترقّبون هذه المناسبات للإعلان عن أنفسهم. ومن المستبعد أن تخلع على الشخصيات الجديّة والوقار إلا بغرض الهزء منها في حال كونها من الجبناء أو البخلاء، وبذلك اتصلت الكرنفالات مع الخيال الاجتماعي في استعادة أمجاد العظماء أو الانتقاص من السفهاء، وبمرور القرون، وتنوّع الكرنفالات، وتجدّد مظاهر الحياة الاجتماعية، أصبحت الكرنفالات محفلا للمساخر، والتهريج، وأسواقا للبضائع، وتبادل المنافع، والمباهج، وطوّرت تقاليد هادفة لإشاعة المتع في مواكبها التي تجوب المدن، أو تخيّم في الساحات العامة، ويرتادها الناس من كل حدب وصوب ساعين للاستمتاع الدوري الذي يهلّ عليهم مع كل كرنفال جديد.

وبالإجمال، فالكرنفال هو المجموع الكلي لمختلف أشكال التعبير الاحتفالية العامة، فهو ليس ظاهرة أدبية محضة، بل هو مهرجان طقوسي استنبط لغته من الأشكال الرمزية الملموسة بداية بالأفعال التمثيلية وصولا إلى الإيماءات الفردية، وبهذه اللغة التي لا يكاد يكون فيها للكلام موقع جدير بالذكر عبّر الكرنفال عن المعاني الخاصة به، ويتعذر ترجمة هذه اللغة إلى لغة لفظية، ويستحيل تحويلها إلى مفاهيم تجريدية، فهي صور متحوّلة متّصلة بأحاسيس الناس ورغباتهم، ولكن بالإمكان تحويلها إلى لغة أدبية باعتبار المجاز المشترك للتعبير فيما بينهما. ذلك ما خلص إليه «باختين» في جعله الكرنفال أصلا من أصول الرواية. على أنه لابد من الإشارة إلى أنه لا تتوفّر في الكرنفال مقومات التمثيل المسرحي، فلا جمهور يشاهد ويصغي، وليس هناك مؤدّون يقومون بأفعال تمثيلية مكتوبة، فكل فرد هو عنصر مشارك في الكرنفال، وله الحرية في أن يفعل ما يحلو له، والمشاركون فيه يعيشون بحرية كاملة، فيقومون بأفعال احتفالية تتقصد قلب المعاني، وتغيير مواقع الأشخاص، وتتلاعب بما تراه قابلا للتلاعب، حيث يجري تعليق مفعول أعراف الضبط الاجتماعي، وتنتهك المعايير السارية في الحياة الاعتيادية،

وأول ذلك إلغاء البنية التراتبية في المجتمع، وهتك أشكال الهيبة، والتبجيل، والتقوى، أي إلغاء ما يحول دون المساواة بين الأفراد داخل مجتمع الكرنفال، فتلغى الفواصل بينهم، ويحلّ الاتصال بين الجماعة المحتفلة، فالناس، في حياتهم العادية، غالبا ما يكونون منفصلين بحواجز تراتبية: طبقية أو دينية أو ثقافية أو سياسية، ولكنهم ينتهكونها دفعة واحدة ما أن يدخلوا ساحة الاحتفال، فلا رقيب عليهم، فتباح الأفعال الجريئة، والإيماءات البذيئة، فلغة الكرنفال قوامها التمثيل الحركي للمحتفلين، والتفوّهات الخادشة؛ الكرنفال هو المكان المناسب لخلع الوقار، وازدراء الرصانة، والأخذ بعلاقات التواصل بعيدا عن الأعراف الاجتماعية والدينية.

وقد أفرزت طقوس الكرنفالات أفعالا غرائبية، ومشاهد عجيبة، وانتهاك مقصود لذوي السلطة، ووقع عبور من حالة لا تكافؤ اجتماعي إلى حالة مساواة في الانتشاء، إذ يجمع المقدّس بالمدنّس، والرفيع بالوضيع، والعظيم بالحقير، والحكيم بالغبي، فتمحى الحدود بين الأفكار، والمواقع، وتدفع هذه المخالطة بممارسات تخدش المقدّسات، وتحقّر الأفعال الجليلة، فتحلّ البذاءة، والتهتك، والمجون، والسفاهة محل الاحتشام، والتعفّف، والتهذيب، والوقار؛ فالكرنفال يوفر احتفالا جماعيا يتخطّى التمييز والتفريق، مجال تعبّر فيه العامة عمّا تريد من غير رادع أو رقابة.

وبمرور القرون أمسى الكرنفال طقسا دوريا يقبل عليه الناس في تحدّ للصرامة التربوية التي جاءت بها الأديان والقوانين والأعراف، وترسّخت هذه الطقوس، وانتفع بها الأدب، ولا سيما السرد، فكان أن مُحيت الحدود الفاصلة بين الملاحم والمآسي، واستجدّت ضروب تمثيلية حوارية كالأهاجي الساخرة، وهيمنت الروح الكرنفالية على الحياة المجتمعية خلال القرون الوسطى، وبلغت ذروتها في عصر النهضة، حيث ارتسم الانقسام بين حياة حرّة ضاحكة تُلغى فيها الحدود بين الأفراد، وهي الكرنفالات، وحياة رسمية تطغى عليها الجدية والرتابة. وتجلّى كثير من

ذلك في الآداب النثرية، وورثته الرواية في أول عهدها، وبخاصة من طرف رابليه[27]. وقد استخلص «زيما» الوظائف الأساسية للكرنفال بحسب ما صاغها باختين من دراسته الموسوعية لكرنفالات عصر النهصة وما سبقها، بالصورة الآتية: الكرنفال مظهر من مظاهر الاحتجاج في وجه الثقافة الرسمية السائدة، بنفيه لجدية تلك الثقافة عبر المبالغة في التهريج، وبنقض مأثورات الماضي الجامدة عن طريق الانفتاح على تحولات الحياة اليومية في السلوك والأذواق والعلاقات، وبفضح التعارض بين الانغماس في شؤون الحياة المادية وبين الانقطاع عنها بالتزهد الروحي الذي شجعت عليه الكنيسة، وما ترتب على ذلك من من الاحتفاء بملذات الجسد، وازدراء ثقافة الروح، وأخيرا بإبراز التناقض بين كلّ ما له صلة بالحياة من بهجة ومرح، وبين ما له صلة بالموت من حزن وقنوط[28].

تقصّى باختين نَسَب الآداب المضحكة في الآداب القديمة والوسيطة والحديثة، فذكر منها: المشاهد الساخرة في الآداب اليونانية والرومانية، والمحاورات السقراطية، وآداب المائدة، والمذكّرات، والأهاجي، والأشعار الرعوية، ووضعها في الطرف المقابل للآداب الجادّة، مثل الملحمة، والمأساة، والتاريخ، ووجد أن الآداب المضحكة ترتبط بالطقوس الكرنفالية ارتباطا وثيقا، ويكاد بعضها يكون نَسْخا لها؛ لأن الموقف الاحتفالي من العالم يتغلغل في تلك الأصناف من القاعدة إلى القمة، واستخلص لها خصائص مميزة، منها: أن جميع أصناف الآداب المضحكة لها موقف مباشر من الواقع، فمادتها مستقاة منه، وتتولى تقويمه، وإعادة صوغه، أي أنها تنهل مادتها من الواقع، وهي لا تستعير أحداثها من الماضي كما هو شأن الملاحم والمآسي، ولا تتعكّز الآداب الساخرة على الموروث المجيد، إنما تتولّى انتقاده، والتعريض به-في بعض الأحيان- وبه تستبدل الخبرة المباشرة بشؤون الحياة، كما أنها لم توفّر التلفيق والاختلاق في أحداثها، وقد جاءت متنوّعة في أساليبها وصيغها التعبيرية، وفيها تعددية في

الأصوات، ورفض الوحدة الأسلوبية، وقامت بمزج السامي بالوضيع، والـجاد بالـمضحك، واستعانت بالاستهلالات التمهيدية كالرسائل، والـمخطوطات، والـحوارات الـمصاغة بطرق جديدة، والـمعارضة الساخرة للأصناف الـجادة، والاقتباسات التي يعاد تفسيرها بطريقة تبعث على الضحك، ولوحظ على تلك الآداب الـمزج بين الصيغتين النثرية والشعرية، وإدارج اللهجات الـحية، وتنكّر الـمؤلفين وراء الأقنعة(29).

نبش باختين في الآداب الساخرة خلال القرون الوسطى فوجدها لصيقة بالكرنفالات، ومنها الأعياد التي تعجّ بالـمظاهر الساخرة، ومصارعة الثيران، ومواسم قطف العنب، والألعاب الـخارقة، وقد اعتمدت مظاهر التعبير فيها على الكلام الـمبتذل، والألفاظ الغليظة، والشتائم الـمقذعة، والإيماءات الـمعيبة، والتوريات الـخادشة، وعدم التكلّف في القول والفعل. ولـم يخل الأمر من بعض الإشارات التجديفية التي لا توفر هيبة للـمقدّسات، وكل ذلك على سبيل التفكّه الظريف الذي لا يُحمل على محمل الـجدّ، إنما يوارب في الإشارة إلى الاحتجاج من الرتابة الاجتماعية والدينية. ثم تطور الأمر في عصر النهضة، فاخترق العنصر الاحتفالي الـحواجز التي وضعت أمامه، واجتاح معظم مجالات الـحياة الرسمية والعقائدية «تمكّن هذا العنصر بالدرجة الأولى من جميع الأصناف الأدبية الكبرى تقريبا، وغيّر من تركيبها تغييرا جذريا. كذلك جرت إشاعة الطابع الكرنفالي بصورة عميقة جدّا بحيث شملت كل الأدب الفني تقريبا. إن الـموقف الكرنفالي من العالـم مع ما له من أصناف نوعية، والضحك الكرنفالي، ورموز الـمشاهد الكرنفالية الـخاصة بالتتويج، ونزع التاج، وبعمليات التناوب، وتبديل الأزياء، كذلك التكافؤية بين الأضداد الكرنفالية، وكل ظلال الكلمة الكرنفالية الـحرة البعيدة عن الكلفة، والصريحة بصورة وقحة، والتوفيقية، والـمادحة-النابزة، كل ذلك تغلغل بعمق في جميع أصناف الأدب الفني. وبالاستناد إلى الـموقف الكرنفالي من العالـم تمّ تكوين أشكال خاصة بالعقيدة النهضوية.

ومن خلال مؤشر الموقف الكرنفالي من العالم انعكست حتى قيم الحضارة الإغريقية والرومانية، القيم التي جرى تبنّيها من جانب المفكّرين الإنسانيين في عصر النهضة. والنهضة تمثل قمة الحياة الكرنفالية»[30].

كانت غاية باختين البحث في بواطن الآداب الساخرة، وصيغها التهكمية، وتعقّب نشأة الرواية التي وجدها لصيقة بالضحك–أي بالهجاء الساخر من الشخصيات والأحداث في الآداب الشعبية– ولهذا ربط ظهورها بالسخرية، فكثير من ضروب الأهاجي النثرية، وتجلّياتها الكرنفالية خلال العصور الوسيطة، شكّلت قاعدة انبثقت عنها الرواية الحديثة؛ لأن الهجاء كان قد فصم صلة الآداب القديمة عن عوالمها المرجعية، وجعل من الواقع موضوعا له، وهذا الواقع هو البيئة التي نهلت الرواية موضوعاتها منها، على غير ما قامت به الملاحم والمآسي من استلهام الأمجاد المتخيلة، وعليه فالبحث في السخرية هو بحث في الموضوعات التي لها صلة بالواقع، وليس تلك المستعارة من الأزمنة الخالية؛ لأن الضحك بملازمته للظواهر الاجتماعية «يمتلك القدرة المدهشة على تقريب الشيء، ويدخله في دائرة الاتصال الفظّ حيث يمكن مداعبته من كافة النواحي. الضحك يزيل الخوف والاحترام الخاشع أمام الشيء، وأمام العالم، ويجعل منه موضوع اتصال مألوف. الضحك عامل مهم لإزالة الخوف، وهو مقدمة لا بدّ منها لإجراء تقريب واقعي للعالم، وبتقريب الشيء وجعله مألوفا، فإن الضحك يسلّمه إلى أيدي البحث القاسية، وإلى الخيال الحرّ المجرِّب. إن جعل الكون مألوفا بواسطة الهجاء واللغة الشعبية هو مرحلة مهمة جدا وضرورية على طريق الإبداع الحر...إن التصور الهزلي يقدم صفات متميزة على صعيدي الزمان والمكان، ويكون دور الذاكرة محدودا؛ لأن عالم الهزل لا يترك للذاكرة أية فعالية سحرية، إذ يسخر الإنسان لينسى. وهنا تقع المنطقة التي يكون فيها الاتصال مألوفا وفظا للغاية، وينتقل من الضحك إلى الانتهاب، ويجري نزع الطابع القدسي عن الأشياء، فينتقل الموضوع من مستوى التباعد إلى

مستوى التقارب، وتقع الإحاطة به، وتجريده من هيبته، ويصبح كل شيء موضوعا للسخرية، وبخاصة على ما كان يعدّ من الأشياء المعيبة أو المشينة[31].

غاية الضحك، والحال هذه، ردم الهوة بين الموضوع وتصوّرات الإنسان عنه، أي جعل الموضوع متّصلا بالواقع المعيش، وبهذا، انبثقت الرواية من تحلّل هيبة الآداب القديمة التي ثلمها الضحك، واقترح عالما لا صلة له بالأمجاد الموروثة، فالرواية ردمت الهوة بين العالمين المتخيل والواقعي، ما جعلها في حركة دائبة من التحولات الأسلوبية والبنيوية والموضوعية، فلديها القدرة على تشكيل ذاتها حسب الشروط التاريخية والاجتماعية والثقافية، فهي نوع سردي «يبحث بشكل دائم، ويحلّل ذاته أبدا، ويعيد النظر في كل الأشكال التي استقرّ فيها، فمثل هذا النوع لا يمكن إلا أن يغوص عميقا في نقطة الاتصال المباشر بالواقع[32]. وقد لفت ذلك انتباه كونديرا، وهو المدافع الشرس عن التخيلات السردية الساخرة ضد الفرضيات العقلية الصارمة، فعبّر عن الموقف بقوله «إن حكمة الرواية مختلفة عن حكمة الفلسفة، فالرواية لم تنشأ من العقل النظري، بل من روح الفكاهة»[33]. أجل إنّ السخرية من العالم الراكد ستكون إحدى الحوافز في نشأة الرواية، فالرواية لا تستكين للتفسيرات العقلية للعالم، ولا ترضخ لذلك، بل تشيع التنوّع، وتتمرّد على الصيغ المنطقية الجاهزة في وصف العالم وفي تفسيره، ومن وسط هذا التخيّل المتهتك للحياة، ونزع الوقار عنها، غرفت أعمال رابليه مادتها السردية والأسلوبية.

3. العيّار الفرنسي رابليه: عملاق أبا عن جدّ

في ضوء ما سبق من بيان لأرضية الأعمال الساخرة يصحّ القول بأن الرواية اقترنت بالضحك في أول نشأتها، ولعل رابليه الفرنسي، وثربانتس الإسباني، باثنين من أشهر أعمالها، وهما «غرغانتوا وبانتاغرويل» و«الدون

كيخوته» قد أضفيا على السخرية مفهوما يتّصل بالهزء من العالـم، وإذ جرى الاهتمام الواسع النطاق بالكتاب الثاني، فقد ظل الأول أسير الثقافة الغربية، وبخاصة الفرنسية، ولـم يُلتفت إليه إلا بوصفه كتابا يُزدرى، فغايته خدش الـحياء، وإثارة النفور، حتى خصه باختين بإحدى أعمق الدراسات التي وصفت ظاهرة السخرية في الآداب السردية من جذورها اليونانية حتى العصور الـحديثة تمهيدا للتوغل في عالـم رابليه. وقد تأسّى على الإنكار الذي قوبل به رابليه، فمن بين كبار الكتاب الذين عرفهم الأدب العالـمي، قلّ ما تمّت دراسة رابليه، وفهمه، وتقديره، ورغم ذلك احتل واحدة من ضمن أولى الـمراتب بين الـمؤلفين الأوربيين، وتعدّ أعماله إحدى أفضل أعمال الأزمنة الـماضية[34].

تولّى رابليه تمثيل النزعة الإنسانية لعصر النهضة، وبدايات العصر الـحديث، خير تمثيل، بالسخرية الكاشفة للأخلاق العامة في الـمجتمع الفرنسي، فنقد التعصّب الديني والسياسي والاجتماعي، وخلع على العقل دور الـمرشد الـموثوق في استخلاص الـحقائق، وعرّض بالتقليد الأعمى لآثار السالفين من رجال الدين، فأسهم في إشاعة الاعتدال في النظر للـحياة نظرة تستجيب لـحركة الواقع أكثر من استجابتها للتقاليد الـموروثة، وفي أعماله لـم «يغفر التعصّب، وتحقير الـحياة، وعبادة السلطة، والروحانية الـجوفاء القائمة على ضيق الأفق والكبرياء»، فسلّط الضوء على أخطار هذه السلسلة الـمتعاضدة من الأوهام، ولأنه ضبط الـمفارقة بين حياة اطّرد فيها التجديد، وقيم دينية خلدت للركود، وعبّر عن ذلك ببراعة، فقد «كان من أعظم الكتّاب الفكاهيين في التاريخ»[35]. حتى نُعت بأنه «أكبر متحدّث باسم الضحك الكرنفالي الشعبي، وذروة قمته في الأدب العالـمي»[36]، وعلى يديه بلغ الهزل غايته القصوى[37]، فلا عجب أن عُدّ «عبقري الهزل في فن الرواية»[38]، وقد وصفه «ديورانت» بأنه مؤلّف فذّ، واسع الـحيلة، شكّاك، مرح، مُثقّف، بذئ[39]، وهو «محطّم للأصنام، وعاشق للـحياة»[40]، حتى خلع

عليه «هاشيك» لقب «العجوز المرح»[41] لَما وجد فيه من الإسراف في الاستهزاء البهيج الذي خلط فيه المتعة بالبذاءة في تشريح أحوال مجتمع يتطلع للنهوض، لكن رجال الكنيسة غلّوا أقدامه، وأوثقوا أيديه.

نظر باختين إلى رابليه بوصفه «كاتبا بالغ الأهمية في تمثيل الذروة الخاصة بالتراث المتعلّق بقرون طويلة من الفكاهة الشعبية» وقد مثّلت كتاباته «لحظة فريدة اخترقت خلالها الفكاهةُ المتطوّرة لقرون طويلة على المستوى الشعبي ميدانَ الأدب العظيم»، ولمّا كان الضحك قد بلغ غايته في القرن السادس عشر، فقد تبوّأت رواية رابليه مكانتها السامقة فيه لفرادتها في السخرية، وبها اختلف عن سابقيه من الكتّاب وعن لاحقيه بأن أقام روايته على «أساس المحاكاة التهكمية، والتلاعب بالكلمات، والفكاهة العدائية والجنسية ووسائله في النيل من جمود عصره هي السفاهة والبذاءة والتجريح، فبها عبّرت أعماله عن تلك «الروح التي تقاوم الخوف، ولا ترحبّ بالجديّة»[42]؛ لأن رابليه رسم أولى ملامح الافتراق بين عالم خلد للنظم الكنسية والإمبراطورية، فعاش مقهورا وذليلا، وقد تنازع عليه البابا والإمبراطور، الأول باللاهوت الكنسي التبشيري، والثاني بالدولة المستبدّة الحالمة ببسط نفوذها على العالم، وبين عالم فردي بدأ ينزع نحو يوتوبيا العدالة والحق والمساواة واكتشاف الذات باعتبارها ركيزة أساسية من ركائز هوية المرء في عالم متحوّل بدأ لتوّه يكتشف القيمة الإنسانية للأفراد في سعيهم نحو الحياة الدنيوية.

بعد حياة متقلّبة بدأ رابليه في نشر روايته «غرغانتوا وبانتاغرويل»، وهو في الأربعين من عمره، وتوفّي من دون أن يكمل نشر أجزائها الخمسة، وفيها نثر آراءه الانتقادية بطريقة مزجت بين التهريج، والتسفيه، والمبالغة، والعنف، وغصّت صفحاتها بمغامرات العملاقين غرغانتوا وابنه بانتاغرويل، وقد عرضها بأسلوب غير محتشم تضمّن سيلا من البذاءات الجارحة، والنعوت الخليعة، فلا عجب أن وصفتها موسوعة «دليل القارئ إلى الثقافة

الـجادّة» بأنها «رواية ممتازة، هزلية، فاحشة، هجائية، مبتكرة بشكل غير عادي بقلـم أحـد أهـم الكتّـاب الفـرنسـيين الـمـثـقـفين الفضـائحـيين في عـصـر النهـضـة»[43]. وكانت مثار تقدير نخبة من الكتّاب لـما فيـها من التشريح الهـازئ لأحـوال الـمجـتـمع الفـرنسي في القـرن السـادس عشـر، حتى عدّها كونديرا «معجزة لا مثيل لها، كُتبت في وقت كان فنّ الرواية فيه لـم يؤسَّس بعد بوصفه فنا قائما بذاته»[44].

حفلت رواية «غرغانتوا وبانتاغرويل» بالسخرية من وقار حقبة تاريخية شهدت انقساما ثقافيا بين عصر بدأ في الانحسار وعصر بدأ يتشكّل لتوّه، وكان رابليه كارها للعبوس، ومنفتحا على التغيرات الـجديدة في تمثيل أحوال العالـم، وقد رصد باختين ذلك بقوله: إن النماذج الروائية الرفيعة نشأت من خلال هدم العوالـم السردية السابقة عليها، وذلك بالـمحاكاة الساخرة منها، ومن صيغها التعبيرية، وقد سخر رابليه من أشكال التعبير السائدة في عصره: الفلسفـيـة، والأخـلاقيـة، والعلـمـيـة، والبـلاغيـة، والشـعـرية، وكل النـفـثـات العاطفية-الانفعالية الـمتوطّنة في الكتابة آنذاك، وتجاوزها إلى السخرية من التـفكير اللغوي، فعـمـد إلى التلاعب بها، وعرّض بأي تعبـير لا يتـوافق مع مجريات الواقع بإبراز كذب مقاصده، فاشتقّ وظيفة جديدة للكتابة، وترك أثرا عظيما في النثر السردي للرواية الساخرة في القرون اللاحقة[45].

لـم يأتِ ذلك عن فراغ، وما كان نتاجا لعفو الـخاطر، فقد غاص رابليه في ثقافة عصره غوص العارف بأسرارها، بل انغـمس في ثقـافـات العـصـور السـابقـة، وكـان بوسـعـه القـراءة باللغـات اللاتينيـة، واليـونانيـة، والإيطاليـة، والعبرية، ما خلا معرفته بعدد من لهجات اللغة الفرنسية، وإلى ذلك، فقد درس اللاهوت، والقانون، والطب، والعمارة، والنبات، والآثار، والفلك، وتقلّب في أعـمـال كثـيرة بدءا بخدمة الكنائس، وصولا لـمـمـارسة العـلاج الطبي، فأحاط بعلوم عصره، وأغنى الفرنسية بنحو من ألف كلـمة، وعبارة، ومصطلـح، مازال بعضها قيد التداول، وبعد أن اختمرت تجاربه، واتّسعت معارفه، صبّ

شيئا منها في روايته التي تتألف من سلسلة من الأحداث المتعاقبة تتيح للقارئ اختيارا حرّا في انتقاء الجزء الذي يريده، ويحتمل أنها كانت، بالنسبة له، ابتكارا لسرد لا يشترط التماسك المنطقي في بناء الحدث، وكأنه ترك مهمة ربطها للقارئ، وفيها ارتاب بالافتراض القائل بمضاهاة السلطة للذكاء[46].

كان رابليه يخالط الفلاحين، ويستمتع بفكاهاتهم، ويصغي لحكاياتهم الطويلة، ويطرب لعباراتهم البذيئة، فجمع ما بلغه من حكايات، وربط بينها، ووسّعها، ورفعها إلى مقام الهجاء، وضمّنها ما حوته من فحش وبذاءة. ومن تلك الحكايات أخبار عملاق يدعى غرغانتوا، بالغت الأخبار في شهيته الوحشية، وغرامياته الفاحشة، وقوته العظيمة[47]. وقد تقلّبت الحياة برابليه من راهب إلى طبيب، وتعرض للسجن، واحتمى بكبار القوم، وترّحل بين المدن الفرنسية، وبعض بلاد غرب أوربا. واشتهر أمره حينما شرع في إصدار عمله السردي الطويل «غرغانتوا وبانتاغرويل» بداية من عام 1532م، وفيه استلهم الأخبار المتداولة في المرويات الشعبية عن المارد غرغانتوا، وأعقب القسم الأول بأجزاء أخرى عن ابنه بانتاغرويل، الذي أنجبه بعد أن تجاوز عمره أربعمائة وثمانين عاما، وفي هذه السلسة من الكتب السردية تصوير بالغ الطرافة عن هذين العملاقين اللذين انتهت إليهما سلالة عريقة من الجبابرة، حتى شاع أمر هذه الكتب «وبزّت كلّ كتاب في فرنسا باستثناء الكتاب المقدّس»[48]، لكن روايته قوبلت بسخط جامعة السوربون التي كانت قلعة اللاهوتيين آنذاك، فأدرجتها في قوائم الكتب المسيئة للأخلاق الدينية والاجتماعية، وحظرت تداولها، على الرغم من أنه نشر كتبه الأولى غفلا من ذكر اسمه، ولم يظهر اسمه الصريح إلا بعد نحو عقد ونصف على طبع القسم الأول من الرواية. وقد طار ذكر روايته فور صدورها، إذ بيعت أكثر من أربعة آلاف نسخة منها إثر صدورها مباشرة[49].

ولا تعود جاذبية رواية «غرغانتوا وبانتاغرويل» إلى الطريقة الجديدة في

الكتابة، وفي تمثيل الوقائع الاجتماعية، بالسخرية منها، والمبالغة في عرضها، إنما- فضلا عن- استفاد من الأفكار الشائعة في عصره عن العمالقة، واعتقاد بعض الناس أن الجبال، والتلال، والصخور الكبيرة، تساقطت من سلّة كائن عملاق يدعى «غرغانتوا»، وهذه التخيّلات الشعبية لتفسير الظواهر الطبيعية كالأنهار، وعيون الماء، والغابات، كانت شائعة، وقد التقط رابليه هذا الطرف العجيب منها، وجعل من العملاق «غرغانتوا» ومن بعده العملاق «بانتاغرويل» أداة سردية للتعبير عن سخريته من العالم الذي يعيش فيه، بالتركيز على التناقض بين الأقوال والأفعال، فكلما زاد البون بين ما يدعيه الآخرون وبين ما يقومون به، ارتسمت السخرية في قلب المشاهد السردية، ولم يوفّر ظاهرة إلا وجعلها موضوعا لسخريته كالزواج، والطعام، والشراب، واللباس، والحروب، ورجال الدين، والقضاء، والتعليم اللاهوتي، ولم يهمل شيئا إلا ومرّ عليه متفكّها، وبكل ذلك اشتق طريقة في التعبير اصطُلح عليها «الرابلية» تقوم على التعريض بالظواهر الاجتماعية بأسلوب يحاكيها من أجل أن ينزع الهيبة عنها، حتى شاع المصطلح في الاستخدام المعجمي[50].

قام رابليه بترحيل أبطال خارقين من مستوى المرويات الشفوية إلى مستوى الرواية الكتابية بتحوير يناسب شرط التأليف الروائي، وإن لم يتمكّن من ردم الهوة بين المستويين؛ فقد تعثّر التماسك السردي، بخاصة في الجزء الأول، ثم تلافاه في الأجزاء الأخرى؛ لكن الشخصيات التي انزلقت من وسيلتها الشفاهية إلى وسيلتها الكتابية حملت القيم الإنسانية التي نادى بها المؤلّف في عصره. وعلى الرغم من هذا التغيير الذي طرأ على الشخصيات جرّاء المعالجة السردية فقد ارتسمت صور غرغانتوا وبانتاغرويل كأنهما مهرّجان عملاقان في كرنفال شعبي، وكما تطوف المواكب في شوارع المدن، وتنحشر في أزرقتها الضيقة، وتقيم في ساحاتها العمومية، حيث يتزاحم الناس في الولائم يأكلون بشراهة، ويتخاطبون ببذاءة، يترحّل

العملاقان في أرجاء فرنسا، ويقيمان في بعض مدنها، بصحبة الأتباع الذين يثيرون هرجا ومرجا حولهما ما يجعل صورهما السردية أقرب ما تكون بصور المتنكّرين في الكرنفالات الشعبية، لكن رابليه بالغ في الأحجام الضخمة، وأكثر من كميات الأطعمة والأشربة، وأسرف في ذكر الإفرازات والروائح الكريهة، ولم يتورّع من الخوض في البذاءات بسائر أشكالها.

دفع رابليه بشخصيات روايته إلى فضاء متخيّل، هو الفضاء الذي اقترحه «مور» في كتابه «اليوتوبيا»، الذي صدر قبل عقد ونصف من ظهور الرواية، وهو أحد كتب رابليه المفضلة، وحسب تقصّيات «أورباخ» فرابليه مَدين بالفضل لمور؛ لأنه من الأوائل الذين استعملوا موضوع البلاد النائية لغاية إصلاحية[51]. قصد «مور» باليوتوبيا المكان المثالي الذي «تختفي منه شرور عالم الواقع، وتتحقّق فيه أحلام الإنسانيَّة بالسعادة والكفاية والعدل»[52]، فاليوتوبيا التي طمح إليها «تنزع إلى خلق مجتمع متجانس يتميز بالتآلف، والاستقرار، والسلام»[53]، وجعله اسما لجزيرة تقع فيما وراء البحار، وهذه الجزيرة الخيالية هي موطن سلالة العمالقة في رواية رابليه. ولم تخفَ دلالة اسم الشخصيَّة الرئيسة في كتاب «اليوتوبيا» وهو «هيثلوادي»، الرحَّالة المُتبحِّر في المعارف الدنيوية، وهو خصم للظلم، والطمع، ومناصر عنيد للسعادة، والعدل، لكن اسمه يحيل على متحدِّث يهذي بما لا يعرف، فهو «الضليع بالتفاهات»، أو هو «العالم بلغو الكلام»[54]. وفي ترحاله الذي زاد على عشرين عاما في أوربا حرص رابليه على اصطحاب مكتبته المتنقلة معه، ومن بين ما كان يحرص على حمله أعمال إبقراط، وأفلاطون، وسينيكا، ولوقيانوس، فضلا عن كتابين اهتمّ بهما كثيرا، وهما «مديح الحماقة» لإيراسموس، و«اليوتوبيا» لمور[55].

تمثّل يوتوبيا مور عصر النهضة خير تمثيل، وفحواها الدعوة للحرية والمساواة التي بدأت في الظهور آنذاك، بهدف تأكيد «التسامح السياسي والديني ضمن مجتمع علماني»، فالجوهر الوظيفي ليوتوبيا مور يتطلّع

لتحقيق هدفين: النقد والمواساة، النقد الموجّه ضد هيمنة الآراء الدينية على الحياة الاجتماعية والثقافية، والمواساة الهادفة إلى تكييف الآراء ضمن إطار فكري أكثر شمولا، وإلى ذلك فقد اتسمت تلك اليوتوبيا بإيمان قوي بالمسيحية من أجل نزع وجهة النظر المتشائمة عن طبيعة البشر والخلاص التي أشاعها لاهوت القديس أوغسطين، فقد استلهم فكرة الفردوس المفقود، ونهل من النموذج الإغريقي للمدينة الفاضلة حيث الغاية هي الارتقاء بالحياة الإنسانية. ولا يحقّ لأحد إغفال النزوع الواقعي في أعمال رابليه على ما فيها من مبالغات وتهويلات ورحلات إلى عوالم نائية، فخيالها الخصب أسّس لعالم افتراضي مواز للعالم المرجعي الحاضن له بقصد تجريده من الهيبة، ذلك أن «حقيقة الخيال اليوتوبي تتضمن إنتاج عالم غير واقعي، وربطه بالعالم الواقعي، فاليوتوبيا ليست عالما فنتازيا، فحسب، يتحاور مع العالم الواقعي بل هي-أيضا-نفي لهذا العالم الحقيقي»[56].

توسّع «إيزايا برلين» في بيان الدوافع الكامنة وراء ظهور اليوتوبيا، فقال إنّ «فكرة قيام مجتمع مثالي هي حلم قديم جدا، سواء بسبب مصاعب الحاضر، التي جعلت الناس يتصوّرون كيف سيكون عالمهم من دونهم، فجعلتهم يتخيّلون دولة مثالية ليس فيها بؤس أو جشع، ولا خطر أو فقر أو خوف أو عمل مؤلم أو عدم استقرار، أو بسبب أنّ هذه اليوتوبيات هي قصص وُضعت عمدا بأسلوب ساحر، يقصد إلى انتقاد العالم الفعلي، والازدراء بأولئك الذين يسيطرون على الأنظمة الموجودة، أو أولئك الذين يعانون منها بكثير من التذلّل؛ أو ربما كانت مجرد فنتازيا اجتماعية، أي تمرينات للمخيلة الشعرية». وانتهى إلى استخلاص جوامع مشتركة بين تلك اليوتوبيات، فقوام اليوتوبيا «مجتمع يعيش في حالة من الانسجام التام، أفراده يعيشون في سلام متحابين، بمنأى عن الخطر الجسماني، وعن الحاجة من أي نوع كانت، ومن عدم الاستقرار، والعمل المهين، والحسد والإحباط، فلا يعانون

من ظلامة أو عنف، يعيشون في إشراق دائم وهادئ، في مناخ معتدل، وسط طبيعة خصبة وسخية لا حدود لسخائها». وعلى الرغم من هذه الحلم بهناءة العيش الدائمة التي خطرت في بال الإنسان، فالميزة الأساسية في اليوتوبيات هي «أنها جميعها سكونية، لا شيء فيها يتغيّر؛ لأنها وصلت حدّ الكمال: لا داعي لأيّ تجديد أو تغيير، فلا أحد يصبو إلى تغيير حالة تحقّق فيها كلّ ما يصبو إليه البشر»[57]. ومع ما بذرته اليوتوبيا من أمل في فتح الآفاق أمام الإنسان، فقد جرى التحذير من خطرها، لما يُحتمل من عنف يلازم تطبيقها، وإلى ذلك فهي معادية للعقل، ولا صلة لها بالواقع[58].

استعار رابليه موضوع روايته من «الأخبار الغراغانتية» التي شاعت في أواخر العصر الوسيط، فهي تهتدي بمسار العملاق بداية من ولادته العجيبة، وطفولته، فصباه، فشبابه، ثم كشف البرنامج التربوي الذي خضع له من أجل ترقية أفكاره وسلوكه، ونزع البداهة البوهيمية عنه وتحويله إنسانا مدركا ومسؤولا، وأخيرا في وصف مآثره العجيبة محاربا ضد أعداء وطنه في «يوتوبيا»، فينتهي ملكا قادرا على حماية رعيته، وإدارة شؤونها، وفرض سلام يتيح لها أن تعيش بسعادة، ويتّسم هذا المسار بالإسراف في المبالغة، والدهشة، والعنف، والمغالاة في الأعمال الغريبة، والإفراط في شرب الخمر، وتجاوز الحدود المعقولة في وقوع الأحداث، بما يضفي عجبا على كلّ شيء في العالم المتخيّل للرواية، فالمنطق السردي لأفعال غرغانتوا وبانتاغرويل يحقّق مضمونه وسط تهريج يقرب من الفوضى الباعثة على تشويش يراد منه السخرية بمزيج من الترحّل والتضخيم. ورابليه «بدلا من أن ينير سرّ العالم، يرفع النقاب عن أسرار جديدة. لقد هدف إلى أن يعبّر عن العالم في غناه اللامتناهي، في كثافته اللامتناهية، فعكف على تجريب إمكانات اللغة، من دون أن يستبعد شكلا أو أسلوبا، ولذلك كان النصّ برقَشَة لا تنتهي، مزيجا من الشعر والنثر، واقترانا تاما بين الضحك والجدّ، وبين الموضوعات القذرة والداعرة وبين الفلسفة، ويصبح النصّ ذلك البرميل

الذي يدعو الكاتب إلى إفراغه لكن يتبيّن أنه لا ينضب لأن ينبوعه ثرٌ وأبدي»[59].

وتضمن الكتاب غنى خارقا، إذ يمكن العثور على كل شيء فيما كتب رابليه «المحتمل والمستبعد، المجاز، الهجاء، العمالقة، والناس العاديين، النوادر الطريفة، والتأملات، والأسفار الحقيقية والخيالية، والخصومات العلمية، واستطرادات البراعة اللفظية المحضة»[60]. ولم يراع حرمة شيء، فلا أمان له، ولا عهد، فهو مخرّب للوقار الديني، ومفسد للتماسك الاجتماعي الموروث حيثما رآهما عائقين أمام المتعة واللذة، وهو لا يقرّ بالكمال بل يؤمن بالنقص، وينزعج من حصافة الرأي، ويهزأ برصانة القول، ويلوذ بالسخرية من العالم الذي جعله ميدانا للأفّاكين المراوغين يطوفون في أرجائه من غير كلل يستهزئون بالأعراف الراسخة فلا يردعهم رادع، ولا يحول بينهم وبين شهواتهم حائل. وبهذا جاءت الرواية نبتة غريبة في خاتمة عصر النهضة؛ لأنها لم تمتثل لنمط روايات الفرسان، وإن تداخلت معها في ترحال الشخصيات الرئيسة، والمنازلات البطولية، والتخيلات المفرطة، كما أنها لم تستجب لمعايير الكتابة الشائعة آنذاك؛ لأنها خرّبت توقعات القارئ بتكبير الأحداث، وتضخيم الشخصيات، وقذف المعارف الموروثة، وخدش الحياء، فكان أن حظرتها «السوربون»، وجرى التحذير من فحواها الذي فتح الباب على ما سكتت عليه السلطة الكنسية، واتهم رابليه بالهرطقة في وقت كان الشكّ في المعتقدات يوصف بأنه إلحاد صريح. وعلى غير ما سوف يحدث للدون كيخوته التي ترجمت للفرنسية في حياة مؤلّفها، وشاع ذكره في معظم البلاد الأوربية منذ العقود الأولى من القرن السابع عشر، لم تترجم رواية رابليه للإنجليزية إلا بعد مئة وعشرين عاما على صدورها في فرنسا. ما يؤكد وجود سد منيع حال دون شيوعها في المجتمع الأدبي.

ولكن أين مصدر العجب في رواية «غرغانتوا وبانتاغرويل»؟ ينسب العجب إلى الأفعال الغريبة فيها، كولادة العمالقة المعمِّرين من نسل عريق

يعود في أصله إلى بدء التاريخ على غرار ما ورد من ثَبْت للأنبياء في الكتاب الـمقدّس. ومعلوم بأن رابليه اهتدى بالـمرويات الشعبية حول العمالقة، وهي شائعة في الأديان السماوية الثلاثة، فحاكاها ساخرا مما ورد في حواشيها من الـمحالات، وحسب تلك الـمرويات فقد عاصر العمالقة الأنبياء والرسل، ومنهم، على سبيل الـمثال، عوج بن عنق، الذي تسلّلت أخباره إلى كتب الأخبار والتواريخ في الثقافة الإسلامية، ومعظمها ورد بسند إلى مؤرّخ الإسرائيليات «وهب بن منبه»، ومما جاء عن عوج بن عنق أن طوله ثلاثة آلاف، وثلاثمئة وثلاثة وثلاثين ذراعا، وأن عرضه أربعمئة ذراعا، فإذا قام كان السحاب له مئزرا، وكان يصطاد الـحيتان ويشويها في عين الشمس، وقد امتنع عن ركوب سفينة نوح؛ لأنه لـم يخش من الغرق، إذ لـم تبلغ مياه الطوفان كعبه، وقيل إنه عمّر ثلاثة آلاف وستمئة سنة، منذ زمن آدم إلى زمن موسى، وقد أسرف الرواة الشعبيون في ضخامته، فهو من العماليق الـجبابرة، ويكاد غرغانتوا وبانتاغرويل يكون نسخة مطابقة لعوج بن عنق، ولعل صورته في الـمرويات الـمسيحية تشابه صورته في الـمرويات الإسلامية.

وفي سياق وصف نشأة العمالقة، بالغ رابليه في ذكر الـخساسة، والانحطاط، كالشره في الأكل، والنهم في الشراب، والإفراط في الأعمال الفاحشة، والاحتفاء بالنبيذ باعتباره مصدرا للـمتعة التي تنتهي بسيل من الفضلات والإفرازات التي تغرق جيوشا كاملة، أو تكون منابعا لعيون الـماء الساخنة، وبين هذين الـحدّين من كبار الأمور وصغارها فتح رابليه مجالا غير مسبوق في التعريض بالظواهر الاجتماعية والدينية والسياسية، كالنفاق، وسطوة الرهبان، وعقم اللاهوت، والتصرف الـمشين بالعباد والبلاد من طرف الـملوك. ولا تنفذ جعبته من التعريض الذي غمر الرواية من أولها إلى آخرها، بما فيها التهكم من نفسه كاتبا أنشأ كتابه وهو مخمور.

جارى رابليه الـمؤلّفين في تدبيج مقدّمة يغري بها القرّاء، ووضع قبل الـمقدمة إهداء، وثبّت قبلهما العنوان الغريب للرواية، وجاء كالآتي

«غرغانتوا: الـحياة الـمُرعبة جدّا لغرغانتوا الكبير، والد بانتاغرويل، ألّفها سابقا م. ألكوفريباس، مستخلص من الـجوهر». توفّرت في عنوان الكتاب شروط العنوَنة في مرويات القرون الوسطى، فلا يكتفي الـمؤلّفون بذكر اسم الشخص الذي تدور الأحداث حوله، بل يأتون على ذكر أعماله الـخارقة، وقد يتنكّرون بأسماء مجلجلة تذكّر بكبار الشخصيات في التاريخ القديم، يريدون بذلك لفت الانتباه لكتبهم بوصفها مدوّنات للعجيب من الأفعال، وهذا ما قام به رابليه في العتبات النصيّة التي سبقت متن الرواية، فكتابه مستخلص من الـجوهر، ومؤلّفه يحمل اسما فخما: ألكوفريباس. وإلى ذلك كتب إهداء طريفا إلى القرّاء برّأ فيه كتابه من الشرّ والفساد، وأوقع عليهم التخلّي عن كلّ هوى، وهم يخوضون في صفحاته، فغايته ليس إثارة الأحزان، إنما بعث الضحك، فـ«الكتابة عن الضحك أفضل من الدموع»؛ ولأنّ «الضحك سمة الإنسان»، فلا يرغب قارئ في نكدٍ يقصد إليه الكاتب قصدا، ولا في حزن يجعله من غاياته. وبتجريد روايته من كل شؤم، وغمّ، جاء بسيول من الـمرح والفرح، ووسيلة لذلك: الضحك الباعث على «الغبطة» في النفوس بالتهويل، والتشنيع، والـمبالغة، الغبطة التي عرّفها «لالاند» بأنها «سرور دائم لا يعكّر صفوه شيء»[61]، وقصد بالتهويل والترغيب استدراج القارئ لـما يريده من الكتاب.

كان رابليه شديد الاهتمام بالقرّاء، يحثّهم على التهام رواياته، ففيها العلاج الشافي لهم مما هم فيه من ضنك العيش، مقترحا عليهم الضحك بدل الوجوم، والاحتقار بدل الرضا، وتلك من وظائف الهجاء الأساسية «غاية الهجاء أن يحرّك قرّاءه نحو النقد والإدانة، وعليه في سبيل ذلك أن يدفعهم نحو عواطف شتّى تتراوح بين الضحك، والهزء، والاحتقار، والغضب، والكره»[62]. غير أنّ هذه خطوة أولى، فحسب، أتبعها رابليه بأخرى أكثر أهمية، فلم يكتف بالإغواء الذي خلط فيه العجيب بالساخر في عنوان كتابه، إنما زاد في كتابة «مقدّمة الـمؤلّف» نهج فيها نهج سابقيه؛ ليجعل

لكتابه مكانا بين كتبهم، وهو نهج اتّبعه،-بعد أقل من قرن- ثربانتس، حينما بالغ في خفض قيمة «الدون كيخوته» مقارنة بكتب السابقين، لا بهدف صرف الأنظار عنه، ولكن من أجل لفت الانتباه إليه، وانتهى إلى أن كتابه لا حاجة به إلى أن يوشّى بالمأثورات من الأقوال والآراء، مما اعتادت عليه الكتب القديمة؛ لأنه ليس بكتاب تاريخ أو عقيدة، فهو عن رجل توهّم نفسه فارسا.

وفيما جاءت سخرية ثربانتس مقيّدة جاءت سخرية رابليه مطلقة. قصّر رابليه في ذكر التفاصيل التي أفاض فيها خَلَفه، لكنه كان أجرأ منه في التصريح بأنه كتب كتابه للمخمورين، والمعوزين، والمعدمين، والمهمّشين، وكأنه قصد مخاطبة ما اعتقد أنهم أراذل المجتمع في عصره، ممن لا غاية لهم غير الاستغراق في الحكايات البذيئة، والقصص الفاحشة، وهذا ركن من أركان أدب السخرية، ركن يتجاهل فيه الكاتب ما يعرف إلى ما لا يعرف، ويمضي في هجاء خادش يُحدث مفارقة تبعث على المتعة أكثر مما تثير الغضب، فالقرّاء أفراد متناثرون، وما شكّلوا كتلة واحدة متطابقة في الأذواق، ولا متّفقة في الآراء. وحينما يقرأ رجل من النبلاء-على سبيل المثال-كتاب رابليه، وهو ينعت القرّاء بالرعاع، فلن ينزعج من الوصف المشين؛ لأنه سيفرد نفسه عنهم، ولا يراه مشمولا به، وإنما يقرأ الكتاب للتفكّة، ومعرفة الأفعال العجيبة فيه، وكشف المفارقات في الحياة من حوله.

وكلما استعصى على رابليه أمرا ما لاذ بمرويات الماضي، فقد استعار من محاورة «المأدبة» مثالا ذكره أفلاطون عن سقراط «أمير الفلاسفة من دون معارض»، وقد عُرف عنه ادّخاره أشياء كثيرة مفيدة وقت الحاجة، فهو أشبه بـ«السيلين»، وهي صناديق صغيرة يحفظ بها تجّار الحوانيت نفائس الحوائج، كالعنبر، والبلسم، والهال، والأحجار الكريمة، فسقراط مثل هذه الصناديق التي تبدو رخيصة من شكلها الخارجي، لكنها ثمينة بما فيها من

أشياء نادرة، وإليكم وجه الشبه: كان سقراط «قبيح الجسد، ومضحك الهيئة، بأنف مدبّب، ونظرة ثور، ووجه مجنون، وسلوك بسيط، وملابس فلاح، وشرط متواضع، وكان تعيسا بين النساء غير قابل لأية وظيفة في الدولة. وكان ضاحكا دائما، مُخفيا معرفته الإلهية». وهو في هذا مثل تلك الصناديق، ولكن إذا ما فتح سقراط صندوقه فسنجد فيه «عقارا سماويا لا يقدّر بثمن: ذكاء أكثر من بشري، قوة نفس رائعة، شجاعة لا تقهر، زهد لا مثيل له، اعتدال في النفس لا صدع فيه، ثقة كاملة بالنفس، تجرّد لا يصدق حيال كلّ شيء»(63).

قصد رابليه أنّ كتابه مثل عقل سقراط، عظيم النفع، وجليل الفائدة، وبذلك هزأ بقرّائه من حيث أظهر تقديرا لهم، لقد اتهمهم بالجهل، ولكنه حذّرهم من الانغشاش بمظهر كتابه، وإهمال مخبره. أراد القول بعدم الانخداع بالمغامرات البطولية، إنما أغرى القرّاء بالتوغّل في مضامين الكتاب، فجهر قائلا «ما الغاية من هذه الافتتاحية؟». ودبّج جوابا أبويا «أنتم تلاميذي، وبضعة مجانين كسالي آخرين تظنون، بأكثر مما ينبغي سهولة، وأنتم تقرؤون العناوين المرحة لبعض الكتب التي أبدعناها، مثل غرانتوا وبانتاغرويل...أنها لا تعالج إلا سخريات، ودعابات، وأكاذيب مرحة». وهذا خطأ جسيم لا يجوز الوقوع فيه، إذ «لا ينبغي أن تُؤخذ أعمال الرجال بمثل هذه الخفّة»، فالجبّة لا تصنع راهبا، ودثار الفارس لا يصنع إسبانيا شجاعا، ومن أجل ذلك «يجب أن يُفتح الكتاب...وسيتبين لكم أنّ العقار الذي يحتوي عليه ذو قيمة مختلفة عن تلك التي كان يعد بها الصندوق: أي أنّ المواد المعالجة هنا ليست من الخفّة التي يزعمها العنوان». إذا ينبغي على قارئ الكتاب أن يلتهم نخاع الكتاب لا الاكتفاء بقشوره، لأن النخاع أكمل غذاء في الطبيعة، وعلى غرار ذلك «يجب أن تكونوا عقلاء لترتشفوا، لتحسّوا، وتقدّروا هذه الكتب الجميلة الدسمة، الخفيفة في المطاردة، والجريئة في الهجوم...ذلك أنكم ستجدون فيها طعما مختلفا، وحكمة أكثر

عمقا»[64].

دعا رابليه قرّاء كتابه لأن يهشّموا العظام ليتذوّقوا النخاع، وبالغ في تشجيعهم على الإحاطة بمائدة الشراب، واحتساء ما لذّ منها وطاب. ثم ختم المقدمة باعتراف ازدرى فيه وقار الكتابة والقراءة، فلمّا كان قد أملى كتابه مخمورا، فيفضل الاطلاع عليه وسط قرع الكؤوس، فكما كتب الكتاب وهو يلتهم الطعام والشراب أراد لقرائه الاطلاع عليه في الأجواء نفسها. جاء هذا التأكيد؛ لأنه اتُّهم بأن رائحة الخمر تتعالى من مؤلّفاته، فعبّر عن افتخاره إذا ما وصفت كتبه بذلك الوصف «لا يوجد سوى شرف ومجد أن يقال بصددي، ويشتهر عني، أني شخص مرح، خليّ البال، ورفيق طيّب... استمتعوا، إذن، يا أعزائي، واقرأوا بمرح من أجل متعة الجسد! إنما يجب أن تستمتعوا أيها البلهاء، وتذكّروا أن تشربوا نخبي، وأعدكم بأن أفعل ذلك بدوري»[65]. وقد لفتّ هذا انتباه كونديرا، فعلّق «إنّ مَنْ يتحدّث بهذه الطريقة، بصوت مرتفع، لقارئه، ومَنْ يستثمر كلّ جملة من ذهنه، ومن سخريته، ومن تفاخره، يمكنه بسهولة، أن يبالغ، وأن يحرّف، وأن يمرّ من الحقيقي إلى المستحيل؛ لأن ذلك هو العقد المبرم بين الروائي والقارئ في عهد الزمن الأول لتاريخ الرواية، عندما لم يكن صوت راوي الحكايات قد امّحى بشكل نهائي خلف الحروف المطبوعة»[66]. وبحسب ريكور، أراد رابليه تأويل إحالاته بقصد جعل علاقة روايته بالقارئ تبنى على الشبكة الاستعارية نفسها التي تربطه هو بروايته، فيحمّل القارئ مسؤولية الاهتمام بها[67].

رسم رابليه، بهذه التوطئة، أفق توقّع لكتاب سوف يحدث بلبلة بين القرّاء منذ صدوره في أول ثلاثينيات القرن السادس عشر إلى اليوم، فبإقراره بوجود النخاع في طيات كتابه الذي هو أشبه بالكبريت الأحمر، رهن القرّاء للبحث عنه، وإلا فهم من رهط الرعاع، ولا يرغب قارئ في أن ينتمي لشراذم البلداء، وفي هذه الحال عليه الادعاء بارتشاف ذلك النخاع حتى لو كان العظم فارغا

منه. ومع ما في الكتاب من سخرية فلم ينل حظه من الشهرة كما حظي خلفه «الدون كيخوته». يعود ذلك إلى حذلقة رابليه في تركيب الكتاب، وعدم اتضاح مسار المغامرات فيه، وإلى شيء من ذلك أشار «جاك بيريه» في تقديمه للجزء الثاني منه بقوله إن فيه «لذعات مُحكمة، لكنها لُعَبٌ أسلوبية أكثر منها خبث ماكر»(68).

لم تشبع هذه المقدّمة التعريضية غرور رابليه، فعاد، وصدّر القسم الثاني من الرواية بما يتخطّى الأول من ثناء لا نظير له، فجعل عنوانه «بانتاغرويل: ملك الديسبود العائد إلى طبيعته مع وقائعه، ومآثره المخيفة، ألّفه المرحوم السيد الكوفريباس، مستخلص من العنصر الخامس». وبالغ في تقريظ الكتاب، فلقد أهمل عامة القوم، وخاطب خاصتهم هذه المرّة، فقال «أنتم، أيها الأبطال الفائقو الشهرة والفروسية-النبلاء والآخرون-الذين تمارسون، طواعية، كل النبل والشرف، لقد عشتم، وقرأتم، وعرفتم، في السابق «الوقائع الكبيرة والتي لا تقدّر بثمن للعملاق غرغانتوا»، وبوصفكم أوفياء حقيقيين صدقتموها وأمضيتم، فيها، عدة مرات، وقتكم مع السيدات والآنسات المجيدات، وأنتم تروون لهنّ حكايات جميلة وطويلة جديرة بالثناء الكبير، والذكرى السرمدية حين لم يكن لديكم ما تقولونه. وأنا أريد أن يدع كلّ منكم عمله الخاص، وألا ينشغل بمهنته، ويغيّب في النسيان شؤونه الخاصة، من أجل أن يتفرّغ لها كليا من دون أن يكون ذهنه في مكان آخر مشغولا أو ممنوعا عنها حتى تُحفظ عن ظهر قلب، بحيث أنه إذا توقّفت الطباعة، وهلكت كلّ الكتب، يستطيع كلّ منكم أن يعلّمها لأبنائه وخلفائه، وأن تُنقل من يد إلى أخرى مثل تعاليم القبلانية»(69).

وما اقتصر على هذا الثناء، بل استطرد في وصف كتابه الذي لا مثيل له بين الكتب، وتحدّى أحدا في العثور على نظير له بأية لغة، وفي أي مكان «أيها السادة، إنه فريد، لا يقارن به شيء، لا نظير له. والذين يصرّون على غير ذلك هم الدجّالون والغواة»، فمع ما في بعض الكتب من أعاجيب؛ لكنها

دون أعاجيب كتابه، ودليله أن «العالم عرف بالتجربة العصماء مكانة «الوقائع الغرغنتوية» وفائدتها؛ ذلك أنه باع الناشرون منها في سنتين أكثر مما يُشترى من نسخ التوراة في تسع سنوات». هذا ما كان من أمر الكتاب السابق أما الحالي، فهو من الطينة نفسها، إن لم يكن الأفضل من سابقه «من أجل أن أزيد من متعة أوقات الفراغ لديكم، أقدّم لكم حاليا، أنا عبدكم المتواضع، كتابا آخر من العملة نفسها إن لم يكن أكثر إنصافا وجدارة بالثقة مما كان عليه الآخر». وأطنب في وصف ميزات الكتاب، وأقسم بأنّ كل ما فيه صادق وموثوق، ويكون هو طعما للنار والكبريت «إذا لم تصدّق بثبات كل ما سأرويه لك من هذه الوقائع»[70].

4. في نَسَب العمالقة وأعمالهم الجليلة

استهل رابليه «غرغانتوا» بالمعهود من كتب الأخبار في العصور الوسيطة، فخصص الفصول الأولى لانتساب العملاق «غرغانتوا» إلى سلالة من العمالقة، فقد ولد عن نكاح أبيه «غرانبوزييه» لأمه «غرغاميل»، التي حملت به لأحد عشر شهرا قبل أن تلده من أذنها اليسرى في حفلة شراب، فهتف حال ولادته «الشراب! الشراب! الشراب!». وهي ولادة خارقة لا تمتثل لمعايير الولادات الطبيعية ولا الخيالية، حاكى فيها رابليه ولادة الممسوخ في الأساطير القديمة، ولإشباع حاجة الطفل العملاق للحليب استُقدمت لرضاعته سبع عشرة ألفا وتسعمائة بقرة، وكسي بقميص طوله نحو ألف ذراع من القماش، ومثلها تقريبا من الساتان الأبيض للصدارة، وشدّ بشرائط من جلود الكلاب، وصنعت له أحذية من المخمل، ولفّ بحزام من الحرير، وبلغت أطوال الجلود والمخمل والحرير مئآت الأمتار.

ارتسم عجب مثير للانتباه، فقد جاء إلى الدنيا عملاق لا يُشبع لشراهته، ولا يُكسى لضخامته، فعاش طفولته عابثا بين الكلاب والخادمات، يتغوّط، ويتبوّل، حيثما أراد، ولكي يكون فارسا صُنع له حصان خشبي، وراح يتخبّط

في تصرفات خرقاء نالت إعجاب أبيه «بانتاغرويل» فاستقدم لاهوتيا ليعلّمه الآداب اللاتينية؛ لأنه وجد «في ذكائه شيئا من الألوهية»، وسوف يبلغ في يوم ما «أعلى درجة من الحكمة»[71]. ومضت سنوات من غير أن يتعلّم الفتى شيئا يذكر، بل تردّت حالته، وداوم على اقتراف أخطاء لا يأتي بمثلها غير الغشماء. وبدل أن يخطو في سلّم المعرفة الذي توقّعه له أبوه، أصبح «مجنونا، أبله، ومهذارا»؛ لأنه تلقّى العلم عن كتب تافهة، وعن معلّمين «معرفتهم ليس إلا غباوة، وعلمهم ليس سوى بلاهات تضلل الأذهان الطيبة»[72].

ومن أجل تدارك هذه الحال السيئة أُرسل غرغانتوا إلى باريس للدراسة في السوربون، فقطع المسافة إلى المدينة على فرس ضخمة جيء بها من أفريقيا، وبعد استراحة قصيرة خرج للتجوال في أرجاء المدينة، فاتكأ على أبراج كنيسة نوتردام، واقتلع أجراسها، وعلّقها في رقبة دابته. أحدث الأمر بلبلة في المدينة، فما سبق أن جرى انتزاع الأجراس الكنسية، فزاره أحد لاهوتي السوربون يرجوه إعادة الأجراس إلى مكانها، وألقى بين يديه خطابا ركيكا يلتمس منه ذلك، وكان اللاهوتي مخمورا، ولم يحمل خطابه موضوعا، بل فتات من أقول مبهمة، وتحسّرات عاطفية، وألفاظ فارغة لا معنى لها، وبه أراد رابليه فضح انحدار الفكر اللاهوتي في السوربون، فقد وصم أساتذتها بالهذر، والسكر، والتملّق، والبلادة.

نال رابليه من السوربون التي ضيّقت عليه الخناق، فقد كانت، ممثلة بكلية اللاهوت، موطن السلطة التقليدية المناهضة للتجديد الفكري والأدبي، وقد بسط كهنتها نفوذهم على الحياة الثقافية في باريس، فخضعت المؤسسة الأدبية، كتابة ونشرا، لرقابتهم، ونجحوا في كبح الإبداع الذي يريد أن ينتزع نفسه من تقاليد العصور الوسطى، فصدق الحكم عليها بأنّها «البوليس الأيديولوجي للقرن السادس عشر الذي أوقد الكثير من المحارق، وقد نغّصوا حياة رابليه، مرغمين إياه على الفرار والاختباء»[73]. وفي السنوات

التي أصدر فيها رابليه الـجزئين الأولين من روايته، تمكّن لاهوتيو السوربون من إجبار الـملك «فرانسوا الأول»، على إصدار بيان جرّم فيه كل ما انطوى تحت اسم الإبداع الـجديد، فهوجم الكتّاب، ومنهم رابليه، الذي صبّ نقمته ضدّ السلطة الكهنوتية للـجامعة التي كانت خاصة للكنيسة، وتتلقى الأوامر من البابا نفسه[74].

حافظ غرغانتوا على سلوك فوضوي جامح، وعلى نوع صريح من البلادة، فاختلاله العقلي أظهره بوهيميا لا قدرة له على التمييز بين الصحيح والـخطأ، فبعد الاستيقاظ، يتمرّغ في سريره، ويحتسي شرابا، ثم يتوجّه إلى الكنيسة لـحضور ثلاثين قداسا، ويصغي إلى كثير من الأدعية، ويعود لالتهام الغداء، ويفرط في الشراب، وينام لساعتين، ثم يواصل الشراب من غير تروّ بعد ذلك، ويخرج مع أول الـمساء للصلاة في الكنيسة، ويعود إلى البيت لالتهام الطعام والشراب في الـمطبخ، فيتجشّأ، ويتمطّى، ويتثاءب، وهو في حال من الـخدر الدائم، والاسترخاء الـمتواصل، وقد يزور في بعض الليالي دور البغاء، ثم يخلد للنوم حتى صباح اليوم التالي؛ وبذلك توزعت حياته بين الرتابة والعبث، ومرّت معظم أيامه في باريس على هذا الـمنوال إلى أن تعهّد أمره أحد الـمعلـمين، واسمه «بونوكرات» وسعى لإعادة صوغ حياته من جديد، فأدرجه في سياق تعليـمي نزع عنه الفوضى، فتلقى دروسا فكرية ودينية وأدبية، وتعلّم آداب الـحوار، والـمائدة، فوقع تحوّل جذري في نمط حياته، وصار يتحسّن في أدائه، ويفهم ما يدور من حوله.

فيما كان يجري تأهيل غرغانتوا لـمواجهة صعاب الـحياة، تعرّضت مملكة أبيه لغزو من طرف ملك يدعى «بيكروشول». حاول الأب تلافي الـحرب بأية طريقة، لكنّ الـملك الغاشم مضى في استفزازه، وأمسى يهدد مُلكه بعد أن سطا على بساتينه، واحتلّ بعض قصوره؛ فأرسل الأب رسولا لابنه في باريس يطلب عونه، فسارع هذا بالعودة للدفاع عن مملكة أبيه، وفي طريقه مرّ بوادٍ احتلّه الأعداء، فتبوّل حصانه فيه ما أحدث فيضانا أغرقهم ما خلا

جماعة لاذت بأحد القصور، وراحت ترمي غرغانتوا بقذائف الـمدافع التي حسبها حبّات عنب، ولـمّا تساقطت عليه آلاف منها ظنّها سربا من الذباب، وقد علقت بعض القذائف في شعر رأسه، فنازل الأعداء، وهزمهم، وأحتفى أبوه بمقدمه، وأولَم مأدبة كبيرة للـمنقذ الذي شُغل بالطعام والشراب، وفي شراهة مفرطة التهم ستة من الـحجاج كانوا اختبأوا في مزرعة الـخسّ من غير أن يشعر بهم، وأغرقهم بسيل من الشراب في معدته، لكنّهم طفوا، وخرجوا سالـمين من فمه[75].

على إثر حفلة الانتصار شرع آل غرغانتوا في التخطيط لـمطاردة الأعداء، فتمكّنوا منهم، وفتكوا بهم، إلى درجة أهين فيها ملكهم «بيكروشول»، وانتهى شريدا لا ملاذ له، واقتيد الأسرى لـمقابلة غرغانتوا، فخطب فيهم، وأمّنهم على أرواحهم، وأخبرهم أنه لا يريد عداوة مع مملكة مجاورة، وعليه، وفي ظلّ هروب الـملك الـمعتدي، وصغر سنّ ابنه، فقد انتدب معلّمه «بونوكرات» ليكون وصيا على الـمملكة، ومرشدا للصبي حتى البلوغ، وحرّر الأسرى ما عدا مستشاري الـملك الهارب، فعاد السلام إلى ربوع البلاد، ووقع تحوّل جذري في حياة غرغانتوا، إذ ساس الـمملكة بالـحكمة والعدل، ومكافأة لأحد الرهبان الذين عاونوه في حربه، ويدعى «جون» تبرّع غرغانتوا له ببناء دير، وهو دير «تيليم»، وسمح للرجال والنساء العيش فيه، وحظر على الـمرائين من رجال الدين والقضاء والسياسة والأدب الدخول إليه، وبنى إلى جواره قصرا منيفا، وبذلك تكوّن مجتمع «التيميليين».

ازدهر الـمجتمع الـمثالي بفضل شراكة الرجال والنساء العيش فيه والعمل سوية، فهو «يوتوبيا» قامت على أنقاض جماعات متناحرة فيما بينها، وطامعة في خيرات بعضها، وترك للـحياة حرية تنظيم هذا الـمجتمع «كانت كل حياتهم منظّمة حسب إرادتهم واختيارهم الـحر لا حسب قوانين وأنظمة وقواعد. كانوا يستيقظون كما يحلو لهم، يأكلون، يشربون، يعملون، وينامون متى رغبوا في ذلك. لـم يكن أحد يوقظهم، لـم يكن أحد يجبرهم على

الشرب والأكل، ولا على أي عمل أي شيء كان». سنّ لهم غرغانتوا قاعدة «افعل ما تشاء»، فساروا عليها، وأفلحوا؛ «لأن الناس الأحرار الحسني الولادة والتربية، الذين يعيشون في جماعة، يملكون، بالطبيعة، حافزا يدفعهم، دائما، نحو الفضيلة، ويبعدهم عن الرذيلة يسمّونه الشرف». انتهى هذا المجتمع إلى بلوغ حالة من المساواة يغبط عليها أفراده «كانوا حسني التربية إلى حدّ لم يكن معه بينهم رجل أو امرأة لا يعرفان القراءة، والكتابة، والغناء، والعزف على آلات موسيقية، والتحدّث بخمس لغات أو ست، والتأليف فيها شعرا ونثرا. لم يشهد قط فرسان في هذه البسالة والجرأة والمهارة في القتال راجلين أو راكبين، في هذه الرشاقة، وأفضل استعمالا للسلاح. ولم تشهد سيدات في هذه النضارة والجمال، أقل مشاكسة، وأبرع في أعمال الإبرة، وفي كل نشاط لامرأة شريفة حسنة الولادة»[76].

بدأت رواية رابليه بفوضى كاملة وانتهت بانتظام صارم، ومرّ غرغانتوا بمسار تربوي نقله من التوحّش إلى التمدّن، أي من الجلافة والرعونة إلى الدماثة والفطنة، وهذا انقلاب تربوي عزّ نظيره في السرود القديمة حيث الجمود على الحال يلازم الشخصيات إلى أن تلاقي حتفها. ومع وجود حكايات عارضة خرقت مسار السرد، فقد مضت الرواية في إثراء موضوعها الذي انتهى باقتراح مجتمع تتحقّق فيه العدالة بإرادة ملك حصيف الرأي. أحدث التحول في شخصية غرغانتوا، بعد أن تولاّه «بونوكرات» بالرعاية والتربية، مفارقة بثّت الحيوية في أحداث الرواية من أولها إلى آخرها، وكشفت مقارعة رابليه للاهوت، فنال منه خدشا وتجريحا، وفي مقدمة ذلك رجاله الذي قسروا حياة المجتمع في أطر ضيقة تستجيب لمصالحهم، وقصور نظرهم في شؤون الحياة الدنيوية، وحذّر من دورهم في المجتمع السليم الذي اقترحه في نهاية الرواية، وهو مجتمع دنيوي يقوم على الشراكة والمواطنة. أما المبالغة في القوة، وهي قوة لا تتوافق مع شروط الواقع، فهي من نتاج الأوهام الهوسية، فمثالها الملك «بيكروشول» الذي دخل في نزاع

مع مملكة «غرانبوزييه» لسبب تافه، ومضى في عدوانه عليها، ونال عقابه على فعلته.

طرح رابليه بشخصية بيكروشول موضوعا جديرا بالوقوف عليه، وهو موضوع الملك الذي يتوهّم قوة لا تتوفّر لديه جرّاء طيشه، وسفاهته، ففيما أمعن جيشه في نهب حقول آل غرغانتوا عرض عليه مستشاروه الاقتراح العسكري الآتي: أن يقوم بتقسيم الجيش إلى قسمين، قسم يمحو مملكة أعدائه من آل غرغانتوا، فلا يبقي لهم أثر، وآخر يبسط نفوذه على بقية البلاد، فتتمّ له السيطرة على فرنسا، وحينما ينتهي من توطيد حكمه يغزو إسبانيا، ويُرغمها على الولاء له، وما أن يحتل مضيق جبل طارق، حتى يغير اسمه إلى «بحر بيكروشول»، ثم يفرض سلطانه على البحر المتوسط، وسائر الدول على شواطئه، ويجعل من أمير البحر «بربروسا» عبدا له. وفي سياق غروره سوف يعفو عن «بربروسا» شريطة أن يتعمّد[77]. وما أن ينتهي من هذه الصغائر العسكرية حتى ينصرف لإصلاح العالم، فيخضع «البابا» لسيطرته، ويقارع السلطان العثماني الذي بدأ في التهام أوربا، فيردّه على أعقابه، ثم يتوجّه بعدها إلى القدس لإعادة بناء هيكل سليمان[78].، ويمضي في مواصلة زحفه لاحتلال سوريا، وبلاد العرب، إلى أن يبلغ ضفاف نهر دجلة في بلاد الرافدين، فيكون هذا القسم من جيشه قد أخضع الشرق لحكمه. أما القسم الآخر من الجيش، فبعد إحالة مملكة آل غرغانتوا إلى أنقاض، يغزو شمالي أوربا، بما في ذلك بريطانيا والسويد، ويزحف إلى الأعالي، ولا يتوقف إلا عند القطب الشمالي، ثم يمضي ظافرا في حروبه ضد الأشرار ليلتقي مع الجيش الآخر في «القسطنطينية»، فيسترجعها من سيطرة الأتراك الذين انتزعوها من النصارى قبل نحو قرن من الزمان؛ فبيكروشول لا يرضى بأقل من تأسيس إمبراطورية عالمية تكون تحت إمرته، ويريد، فضلا عن ذلك أن يصبح «إمبراطور طرابزون» لكي يَفْتِكَ بالأتراك الكلاب[79].

بهذه المشاهد السردية المثيرة رسم رابليه أوهام بعض الأباطرة في

السيطرة على العالم، وإخضاع شعوبه المختلفة للقوة الغاشمة، فتلك بدايات الحقبة الاستعمارية، كما فضح النوازع الصليبية الكامنة في خيال بعض ملوك أوربا لاسترداد بيت المقدس، وبلوغ القسطنطينية، وهي كلها أمنيات مطمورة في الخيال الجمعي الذي تغذّيه الكنيسة بالآمال العراض، وقد سخر رابليه من ذلك، وجرّده من أية شرعية، ودعا إلى ظهور مجتمع إنساني متناغم غير خاضع للاهوت الديني المفرّخ للكراهية. وجعل من شخصياته نماذج مضخّمة في مزاياها وعيوبها ليشير بها لأحوال متدهورة.

نهج رابليه في «بانتاغرويل» نهجه في غرغانتوا، فاستهلّها بالانتساب، مجاريا «التوراة» في حرصها على توثيق أنساب ملوك بني إسرائيل، وهزيود في اهتمامه بـ«أنساب الآلهة»، فما دام السابقون أخذوا في تثبيت نسب آلهتهم وملوكهم، فله الحقّ في إيراد ثبت بسلالة العمالقة من أولهم إلى آخرهم، وهي سخرية أراد بها النيل من تقاليد الكتابة بمحاكاتها على سبيل التهكّم، فأورد ثبتا بسلالة العماليق، وفيها نحو ستين جيلا ضاربا في التاريخ، ومنها تحدّر بانتاغرويل، فهو بشكله العملاق، ينتمي إلى ماضي «الحكايات الفانتازية»[80]. ولم يفته البدء في بيان سبب تضخّم الأعضاء كالأنوف، والآذان، والألسن، والكروش، والأحشاء الداخلية، وأعضاء التناسل، وغير ذلك، ولم يكتف بذكر الأشياء بأسمائها الصريحة، إنما رمى بالبذاءات جملة وفرادى من غير حذر، وللإيهام بصحّة المعلومات أفرد صفحات استجمع فيها المرويات القديمة، وخلطها بالافتراءات من خياله. وعلى الرغم من أنّ ثبت السلالة يتألّف من أسماء وهمية، في أغلبه، فقد أدرج فيه أسماء لشخصيات أسطورية أو دينية أو تاريخية، مع الأخذ في الحسبان أن روايته لا تأخذ بالتاريخ، ولا تحترم الواقع، إنما تشنّع عليهما بالتلفيق، والتشهير، ولا يتردد رابليه في الزجّ بأسماء مهيبة في سياق هازئ ليعمق المفارقة الساخرة، فهو شغوف بتزييف الأحداث، واختلاق الوقائع بدل توثيقها.

ولد بانتاغرويل في بلاد تدعى «يوتوبيا» عن زواج أبيه غرغانتوا بأمه

«باديبيك» التي توفّيت إثر الولادة، كما توفّيت جدّته لأبيه عند ولادته، وظل حاملا الأفكار التي ترعرع عليها في بلاده الخيالية، وحمل اسمه معنى الشخص شديد الظمأ، الذي لا يرتوي من شراب. وكما مرّ بنا مع الأب في وفاة أمه من الفرح، فالابن أدّى إلى موت أمه من الألم عند ولادته؛ لاختناقها بسبب ضخامته، ولوحظ في الروايتين غياب المرأة، فلا تحتل النساء مكانا جديرا بالذكر فيهما، ولا يكاد يأتي على ذكرهن، بل ينتقص كلّ شيء فيهن، ويجعلهن موضوعا للّهو، والازدراء. بعثت وفاة الأم في نفس الأب مزيجا من الحزن والفرح الحزن؛ لأنه فقد زوجة ليس له سواها، وهي عماد حياته، والفرح بقدوم ولده، وعلى غرار الأب نشأ الابن أكولا شرها، فلا يرتوي في كل وجبة إلا بحليب أربعة آلاف وستمئة بقرة، ثم أنه رُبط بسلاسل حديدية كيلا يتحرّك في مهده، وبدل أن يمضي المؤلّف في رسم تخبّطاته الأولى كما حدث لأبيه، دفع به إلى خوض تجربة التعلّم، فترحّل في فتوّته صحبة معلمه «أبيستيمون» إلى كثير من المدن الفرنسية لدراسة القانون، والطب، والآداب، لكنه استهجن تلك المعرفة الرتيبة، وحكم عليها بالسذاجة.

رسم هذا القسم من الرواية صورة سردية للابن أكمل من صورة الأب، ومدار الاختلاف بينهما هو: النضج المبكّر للابن، والوعي بالعالم المحيط به، وخوضه صعاب التعلّم بجدّ، وهو ما كان قد تأخّر عنه الأب؛ فبعد أن تزوّد بشيء من القانون والطب، رحل إلى باريس للنهل من علومها، وهنالك بدل أن يزدرد ما فيها من ثقافة شائعة ملوثة باللاهوت، راح يفرق بين الغثّ والسمين، وقدّم مسردا بالكتب إثر زيارته لمكتبة «سان فيكتور»، وهي في عمومها، من توافه المؤلّفات التي ما عادت مفيدة لأحد على الرغم من ورود ذكرها في كل محفل. حذّر رابليه من خطر الكتب المدرسية، ودعا لثقافة عقلية حرّة تعقب الثقافة اللاهوتية التي شهدتها القرون السابقة. وفي سياق الاستهزاء أدرج عددا وافرا من الكتب المتخيّلة أراد بها التهكّم من حال

التأليف في عصره، وغايته دسّ الـموضوعات الساخرة في ثنايا الـموضوعات الـجادّة، وذلك تلاعب مقصود نال به من ثقافة تقاوم التجديد، ولا تقبل بالتغيير، وكان مبتهجا بإعداد قوائم طويلة بكتب لـم يقع تأليفها، وقد توصّل «مانغويل» إلى أن الكتب الـمتخيّلة، كالتي ذكرها رابليه، تسبب الفرح؛ لأنها توفّر متعة الـخلق من دون جهد الكتابة، غير أنها تسبب الضيق، إذ لا يمكن اقتنائها، ولا قراءتها[81].

لـم يقف بانتاغرويل من دون تعديل سلوكه -كلّما لزم الأمر- رغم أنه كان يتفلّت في مجونه، بين وقت ووقت، وينخرط في أفعال تهريجية يشوّش بها على مرافقيه، وإثر جولة له في أرجاء باريس تلقّى رسالة من أبيه أثنى فيها عليه لـما بلغ من مرتبة في التعلّم، وذكّره بفارق العصرين بينهما، وأوصاه بهجر الـمعارف القديمة، والإقبال على الـحديثة؛ لـما فيها من النفع، وزادت معرفته بالعالـم الذي يعيش فيه بعدما التقى «بانورج» في إحدى ضواحي الـمدينة، وهو أفّاق لبس لبوس الـجائع النهم، لكن سيماءه دلّت على شخص ذي شأن، يطوي ثقافة ثرية بشؤون العالـم، ومعرفة بمعظم اللغات الـمهمة، فدار بين الاثنين حوار من أعجب الـحوارات، وفيه غاب التواصل بينهما لـجهل بانتاغرويل باللغات التي عبّر بها بانورج عن جوعه؛ وغاية رابليه في ذلك -على الأرجح- أنّ الـحقائق لا يُعبّر عنها بالألفاظ، إنما بالأحاسيس، لكنه أمعن في التلاعب في عرض خبراته اللغوية بإيراد ألفاظ لا وجود لها في لغات العالـم، فأول ما بدأ بانورج به هو التعبير عن جوعه بالألـمانية، ولـمّا لـم يفهم بانتاغرويل شيئا، تحدّث بالإيطالية، ثم بالهولندية، ثم بالإسبانية، ثم بالدنماركية، ثم بالعبرية، ثم باليونانية، وأخيرا باللاتينية، وفيها كلّها عجز بانتاغرويل عن إدراك فحوى الـحديث، إلى أن طلب منه الـحديث بالفرنسية، فأدرك أمر الـمجاعة التي استوطنت معدته الـخاوية، فعرض عليه صداقته، وقبلها مسرورا بعد أن شرط عليه أن يحشو معدته بالطعام، وأضحى- بعد ذلك- تابعا ملازما له في ترحاله. وقد استأثر بانورج بموقع مهم

في صفحات الكتاب «لدعاباته البذيئة، وألفاظه الصاخبة»(82).

من الصحيح أن بانتاغرويل عاش حياته في باريس برفقة معلّمه «أبستيمون» واثنين من حرسه، هما «أوستين» و«كارباليم»، لكن ظهور بانورج أضفى على الرواية حيويّة شائقة في استجلاء خفايا المدينة، وأسرارها؛ فهو أفّاك لا يرعوي من التورّط في أحداث مشينة ينتقم بها من الآخرين، ويشهّر بهم نساء ورجالا، ولا يوفّر أحدا في شتمه وتحقيره. وما أن أصبح في بطانة بانتاغرويل حتى روى تجربة أسره عند الأتراك، فقد وضع على السفود من أجل شيّه، وتقلّب على النار، وذاب شحمه، لكنّ معجزة أحد القديسين جنّبته الهلاك، فنجا بجلده، فيما احترق الأتراك بالنار التي أوقدوها له.

ما أن يرتسم في خيال القارئ أن بانتاغرويل قد حاز شيئا من رجاحة العقل إلا وقد انتدب نفسه لحلّ خلافٍ قضائي مستعص، لم يستطع أحدٌ وضع حلّ له من قبل، رغم الجهد والوقت والخبرة القانونية، وحينما قُدّمت له أحمال من الوثائق والشهادات حول القضية، رماها جانبا، وطلب الاستماع للمتقاضين بنفسه، فبدأ الأول واسمه «دو بايزيكول» في عرض مظلمته بهذر لم يُفهم منه شيء، ثم أعقبه الثاني، واسمه «دو هومفين» بمحاكاة الهذر نفسه. ولما انتهيا من عرضهما المبهم، تقدّم بانتاغرويل لإصدار حكمه، فألقى خطبة فاقت الشهادتين هذرا، وبها أصدر الحكم النهائي في القضية من غير أن يفهم أحد فحواها، ولا طبيعة الحكم حولها، فرحب المتخاصمان بالحكم، وسُرّا به، وعدّته الهيئة القضائية حكما لا نظير له في تاريخ القضاء، وبلغ الخبر أسماع العالم كلّه، فكان أن عُرض على بانتاغرويل أن يكون «مدّعيا عاما ورئيسا في المحكمة»(83)، لكنه اعتذر عن قبول هذا المنصب الرفيع. وبهذا المثال صبّ رابليه غضبه على إجراءات التقاضي في عصره، وهي إجراءات تزيد في تعقيد القضايا بدل تبسيطها، وتنتهي بها إلى نوع من الاستعصاء، وضياع الحقوق.

بعد هذه الواقعة ذاعت شهرة بانتاغرويل في باريس، وأصبح ذكره على

كل لسان، ومضت الرواية في تشريح أحوال المجتمع الباريسي بأسلوب الاستخفاف. وكانت حصّة رجال الكنيسة من التجريح أكثر من غيرها، فقد شهّر بطرق احتيالهم في جمع المال ببيع صكوك الغفران من أجل زيادة ثروات الكنيسة مدّعين التأهب لخوض حملات صليبية جديدة تطهّر بيت المقدس من الغاصبين، والغاية من ذلك إثراء الكرسي البابوي من دون البدء بالحملات الحربية التي أصبحت من ذكريات الماضي. ولم تنحبس شهرة بانتاغرويل في فرنسا، بل طرقت أسماع الإنجليز، وللتأكّد من ذلك قصد باريس رجل إنجليزي يدعى «تومست» ليختبر بنفسه إن كانت معرفة بانتاغرويل بحجم شهرته العالمية، أم أنها محض هراء يدعيها رجل معتوه، وما أن وصل باريس حتى عرّف نفسه بأنه شغوف بالآداب ورجالها، وعرض مجادلة بانتاغرويل حول التأويل الباطني للتوراة، فهو موضوع عويص لا سبيل للإلمام به إلا من ذوي العقول الجبّارة، واشترط ألاّ تكون المجادلة بطرق السفسطائيين، ولا الأفلاطونيين، ولا الفيثاغوريين، بل بالإشارات والإيماءات لمعرفة حقيقة تلك المسألة التي شغلت أحبار اليهود وغيرهم؛ فهي من الصعوبة بحيث يمتنع الحوار فيها بالكلام، وطلب أن تكون المجادلة على مرأى من الناس في صالة «نافارا الكبرى» على الساعة السابعة من صباح اليوم التالي.

قَبِل بانتاغرويل بذلك، ورحب بجدل لا كلام فيه حول قضية استعصت على جهابذة اليهود والنصارى منذ أقدم الأزمنة، فيكتفى بالإيماء من دون الألفاظ في شرح المقاصد الخفية للقُبالة[84]، فكأن الإنجليزي والفرنسي أخرسين أبكمين؛ فذلك سيجنّبهما الاشتباك بالأيدي الذي هو مآل كل جدل حول الموضوعات الخلافية في تأويل الأديان، وإلى ذلك ينبغي مراعاة العرف القديم الذي يقول: لن يكون الجدل من أجل الجدل نفسه، بل من أجل الحقيقة الناصعة. وفيما راح بانتاغرويل يستعدّ للمنازلة الصامتة طلب بانورج منه أن يتولّى الأمر نيابة عن سيّده في هذه المنازلة العظيمة،

على أن يكون بانتاغرويل هو الـحكم في ذلك، فقُبِل عرض بانورج بعد تردّد؛ لأنّ بانتاغرويل كان راغبا في منازلة الإنجليزي بنفسه كيلا يتّهم بأنه رعديد جبان. وعلى هذا بدأت –منذ أول الصباح–الـمجادلة بين توماست وبانورج بإشـارات من اليـدين والرجلين، والالتـفـاف، والدوران، وهزّ الرأس، وإخـراج اللسان، وفتح العينين، والضرب على الصدر، ومدّ الذراعين، ولوي الساقين، وشبك اليـدين، ولصق الكاحلين، والانثناء، والانحناء، والركوع، واستغرق ذلك زمنا طويلا إلى أن اعـترف توماست بهـزيمته، وأقـرّ بعـبـقرية تلـمـيـذ بانتاغرويل. وباعترافه بالهزيمة، وحسم مسألة تأويل التوراة، انصرف الإنجليزي إلى وضع كتاب خاص يفكّ به شفرات تلك الـمجادلة الإشارية.

يتعذّر الـجزم في مدى قدرة الإيماءات في التعبير عن التأويل الباطني للتوراة، كما وردت في رواية رابليه، لكن «برغسون» ذكر أن الإشارة «تغار من الكلام، فتركض وراء الفكرة»[85]. وكان أفلاطون قد توقّع غلبة أسلوب التعبير على محتوى التعبير، واعتقد أنّ الرغبة في إغواء الـجمهور ببراعة الـحركة من شأنه تشجيع العروض التمثيلية الـمبالغ فيها في الـخطابة والـجدل على حسب عرض الأفكار التي تنطوي عليها بطريقة مباشرة؛ فذلك يعزّز كلام الـمتحدّثين بالتأثيرات الصوتية أو الإيمائية؛ لأن الـخطيب لا يحتاج إلى معرفة الأشياء للتأثير في العامة، بل يحتاج إلى وسيلة لإقناعهم بما يريد، فتصبح الـحاجة للأصوات والـحركات لازمة عند كلّ مَنْ يريد إقناع الـجمهور، مثل أصوات الرياح، والأبواق، والـمزامير، ونباح الكلاب، وثغاء الأغنام، وزقزقة الطيور، فكل هذه الـمؤثرات يقع تقديمها بالصوت والإيماء، وسوف ينحسر تأثير سرد الأفكار[86]. ولـم يستبعد «جيلسون» أن تكون «بعض الإشارات الـحاملة للـمعنى قد سبقت استعمال العلامات الصوتية»[87]. استخدم رابليه الإشارات في معرض السخرية من أعراف الـجدل في عصره، فببلاغة القول استبدل بلاغة الإيماء، وبسبب غياب الوسيلة السردية لفكّ شفرة الـمعاني التي قصد إليها بانورج في جدله، فقد طويت مقاصده،

ومقاصد خصمه الإنجليزي في صفحات الرواية، ولكنّه تحدّى قرّاء رواياته بالسخرية منهم في فك مغاليق ما أراد السخرية منه.

وعلى الرغم من أنّ القارئ لم يفهم شيئا من الإشارات الاعتباطية، والإيماءات المبهمة، فلا الفرضية واضحة ولا البراهين بيّنة، ولا النتيجة معروفة، فقد طارت شهرة بانورج، وأصبح اسمه على كلّ لسان، وترسّخت مكانته تلميذا لأستاذ لا يُبارى في المعرفة، فعشقته نساء باريس، وأصبح هو ومعلّمه محلّ تقدير في المدينة إلى أن وردت الأنباء من «يوتوبيا» بأنّ إحدى الجنيّات اختطفت الأب غرغانتوا، وأن جيش «الديسبود» بقيادة الملك «أنارش» يُحاصر العاصمة «الأموروت» بقصد احتلالها، واستعباد أهلها، فسارع بانتاغرويل برفقة أتباعه إلى نجدة المملكة، وأقلعوا بسفينة دارت بهم حول أفريقيا، مرورا بجزر الكناري، وعبورا برأس الرجاء الصالح، ومن هنالك أبحروا إلى «يوتوبيا» بعد أن اجتازوا كثيرا من الممالك، والبحار، والجزر، واقتربوا من المدينة المحاصرة.

أراد بانتاغرويل مباغتة الأعداء على غفلة منهم، فتسلّل بانورج إلى صفوفهم لاختبار قوتهم، وحينما علمت طليعة الجيوش المعادية بذلك هاجمتهم، وهم على سفينتهم، فتمكّن بانتاغرويل من القضاء على تلك النخبة من الفرسان في طرفة عين. وفي طريقه لأرض المعركة خلق من ريح دفعها من دبره ثلاثة وخمسين ألفا من الرجال قصار القامات، ومثلهم من النساء الصغيرات، وأرسلهم إلى إحدى الجزر، فهم أصل «الأقزام» في تلك الأصقاع، وتقدّم مع أتباعه يخوض النزال بعد حيلة أسكرت الأعداء، فناموا جميعا، وجرى إحراق خيمهم، ومخازن بارودهم، وختم بأن أغرقهم ببوله ما خلا العمالقة الثلاثمائة وقائدهم، فقد اختصّهم للمنازلة النهائية لكي يحسم أمر الحرب، ويقطع دابر الأعداء؛ فابتهل لله أن يقدّم له العون، وينصره في معركته، ونظير ذلك سيتولّى نشر إنجيله المقدّس في سائر أرجاء الأرض. فتك بانتاغرويل بالعمالقة، وقضى على قائدهم، وأسر الملك «أنارش»،

وجعل منه بائعا جوالا طول عمره، وزوّجه من عاهر، ثم استُقبل هو وأتباعه في عاصمتهم بوصفهم مخلّصين، وعمل بعد الانتصار على توطين شعب الديسبود في مستعمرة نائية، مثمرة وجميلة؛ لإبعاد خطرهم عن مملكته.

خُتمت الرواية بظهور المؤلّف «الكوفريباس»، وهذا الاسم هو جناس تصحيفي لاسم رابليه، متجولا في فم بانتاغرويل الواسع ظنا منه أنه في بلاد غريبة، وقد عثر فيه على شعوب ومدن، وعوالم غير مكتشفة، وتجارة جارية، وحينما خرج المؤلّف من فم العملاق شعر به بانتاغرويل، وكافأه بأن منحه ولاية. وانتهى الأمر بأن سخر الكوفريباس من القرّاء، وحدّثهم عن حكاياته المسلّية، ولم يطلب تصديقا بها، بل وصفها بـ«التفاهات والسخريات المسلية»[88]، وبما أنه كتبها تزجية للوقت، فليس لديه شكّ في أنها سوف تُقرأ للهدف نفسه، ولكن الحكايات الهازلة قدحت في النظام السياسي، والتعليمي، والقضائي، والعسكري، واللاهوتي، وفيها دعوة للتخلّص من مظاهر النفاق الاجتماعي، والبلادة الضاربة في أطنابها في فرنسا، وفيها دعوة للقرّاء لأن يكونوا «بانتاغروليين طيبين»، لكي يهنأوا بحياتهم.

من الصحيح أنّ حكايات التهريج ملأت صفحات الرواية، وصيغ التعريض غمرتها بالسخرية اللفظية، والمفارقات، والمبالغات، لكنّ المعاني الضمنية فيها لا تخفى، فعلى الرغم من الإبعاد المقصود بين العالمين السردي والمرجعي، فإن معاصري رابليه أدركوا غمزات النيل من رجالات البلاط، والكنيسة، ولمّا لم يكن التمثيل شفافا، بل كثيفا يغطي الأحداث بسيول من الطرافة، والتعليقات، وقلب الأدوار، والإغراق في المجون، والاحتفاء بالتفاهة، فقد تأفّف المجتمع الرسمي من الرواية، وتبرّم بها، وعدّ أعمال رابليه هلوسات تفتّقت عن خيال مخمور أشبه بما يطرحه المرء من فضلاته بعد تخمة، وبمرور الزمن، وتواري الأحداث المرجعية التي عاصرها رابليه، عامت تلك الحكايات في الفراغ، وانتهت بأن أصبحت جزءا من السرد العجيب المنقطع عن مرجعياته الاجتماعية والتاريخية، وظُنّ أنها

من الترّهات والأباطيل، وهذا شأن الحكايات الاعتبارية التي لها مظهر خادع يلفت انتباه العامة، ومخبر صادق لا يكشف نفسه إلا للخاصة، وهو جزء من أساليب التورية التي تلعب على المعنى الظاهر والمعنى الخفي.

ومع أن رابليه أشار إلى شيء من ذلك في مقدّماته، ودعا العامة لقراءة روايته وهم سكارى، لكنه تحدّث، أيضا، عن الصندوق الحافظ للأشياء النفيسة، وعن النخاع المفيد للأبدان والأذهان. تمثل النخاع بالنوادر، والتهكّم، والاستهزاء، والفحش، وقد كدّس شيئا كثيرا منها في سياق أعماله، لكن الجديد في الأمر أنه قدّم خلطا لذلك الموروث بنكهة تثير السخرية، ويتعارض هذا المزج مع الأسلوب الشائع في تركيب تلك العناصر قبل عصره، فغايته تختلف عمّا شاع في الحقبة المتأخّرة من القرون الوسطى، وبالأحرى فقد أراد نقضها، فطموحه اللعب على التناقضات الموروثة ما يدفع بالقارئ إلى دوامة الظواهر الاجتماعية متهكّما منها، ومستهزئا بها، بقصد خلخلة الرؤية السائدة، وزعزعة التفكير الخطّي القديم، والغوص في العالم المعيش، فما عاد رابليه راغبا في مجاراة القدامى في قهر الجسد وإذلاله بتزهّد كنسي، وتربية صارمة، بل انتصر للحيوية الجسدية، والانغماس في الخطيئة.

طرق رابليه قضية على غاية من الأهمية تقوّض ركائز الفكر الديني، إذ ما عاد الموت مصيرا مرعبا كما تقترحه الأديان السماوية؛ فالإنسان يهتم بحياته وجسده وفكره من حيث هو جزء من الطبيعة، وهو ينتهي شأن مخلوقات الطبيعة كلّها إلى الانحلال الطبيعي، وهذا يتعارض مع فكرة خلود الإنسان الصالح في الحياة الأخرى؛ فالدعوة لإعادة ربط الإنسان بالطبيعة، هي دعوة للفردية، وإطلاق للغرائز، والتفلّت من سيطرة الأعراف الموروثة، وهو ما جرى إبرازه بابتكار نماذج صريحة للسلوك الحر. لكنّ نماذج رابليه لا تحافظ على تماسكها، فهي تتلوّن، وتتقلّب، وتتبدّل بحسب الأمزجة، وإلى ذلك فهو لا يهتم بوحدة الشخصية، ولا يحرص على انسجام سلوكها، فيمزج

الـجدّ بالهـزل، والـمكر بالظرف، والرحـمـة بالقـسـوة[89]، وتلك من شـروط الـحياة العابرة للوقار، والـمستهزئة بالرزانة، والناقضة للثبات على الرأي، ولهذه الأسباب وسواها اعتبر «كولن ويلسون» أعمال رابليه مدوّنة غايتها تأكيد فكرة «استشعار الـمتعة في العيش»[90]. أي الاختيار الـحرّ للـمكان والزمان والرأي الذي يرغب الـمرء فيه من غير قيود تحدّ من ذلك.

لاحظ أورباخ أن أعـمـال رابليـه تتـمـيـز بالتـغـيـيـر الدائم في الرؤية، وفي الـموضوعات، وفي الأساليب، فهو يعتمد الـمستوى الأسلوبي الأدنى، أي الهـزلي الـذي يقصد منه التـشويه، فـذلك يتـمـاشى مع الـمـوضـوع الإطاري الـمشوّه للأحداث، فيستعين بالأشكال التعبيرية الـمؤثّرة، ففي سياق من السرد الـموضوعي تتناثر الأفكار الفلسفية، والصور الـمفزعة للـموت، وقد استـعـار ذلك الـخليط من الـمـواعظ الدينيـة التي شـاعت في أواخـر العـصـر الوسيط، فهي تخلط الترغيب بالترهيب، وتمزج الوقائع بالرموز من أجل تهذيب السلوك. وكان رابليه قد تلقّى شيئا من ذلك؛ لأنه مرّ بتجربة رهبنة وفّرت له معرفـة طرائق الـجدل في مقارعـة حجج الكنيسـة، ونجح في رمي العناصر الـمتنافـرة في إطار سـردي يناسب رؤيتـه الهـجـائيـة القـائـمـة على التـلاعب بالـموضوعات، والشخصيات، والأحداث، فدعا القـارئ إلى الانخراط في العـالـم الذي يعـيش فـيـه، واسـتكـشـاف غنـى ظواهره، بدل الأخـذ بالدعـاوى الدينيـة الهادفة إلى قهر الـجسد، ولـجم الشهوات، والتبشير ببؤس الـحياة، وفنائها العـاجل[91]. وهذا هو مضـمـون «البـانتـاغـرويلية، التي صـاغ «ديورانت» فحـواها بالصـورة الآتيـة: العـيش على طريقـة بانتـاغـرويل في عِشـرة لطيـفـة متسامحة مع الناس والطبيعة، وفي استمتاع شاكر بكل طيّبات الـحياة، وفي تقبّل بشوش لِما يصيب الـمرء من مصائب، ولِما ينتـهي إليه من نهاية، فهي ضرب من فرح الروح كامن في احتقار أحداث الـحياة[92].

انصهرت العناصر الأسلوبية والـموضوعية التي انتقاها رابليه في كتابة سردية قامت على التهريج، فانقلبت الأشياء بالتشويه الذي اعتمد الـمبالغة

الـمفرطة، والتهكم الـمرير؛ فنتجت السخرية من خلط عناصر متنافرة بطريقة اقتصرت عليه، فنأى أسلوبه عن الصنعة، وجانب التكلّف، وفيه دعوة صريحة للقدح بكلّ من يضفي على الـحياة عتمة، ويحجب عنها الـمرح، ولـم يوفّر هجاء إلا وصبّه على الرهبان، والقضاة، والـمعلّمين، والـمؤرخين، والنساء، وتهكّم من الكرادلة، وسخر من الشرائع البابوية، وهزأ بصكوك الغفران، ولـم يُعجب بشئ سوى الشراب والطعام، فهو صريح في دعوته للاغتراف من متع الدنيا، وكبح التفكير بالآخرة، والدعوة للتسامح والغفران، واستقبال الـمصائب بروح الدعابة، فهذا هو قوام «البانتاغرولية» التي دعا إليها في كتابه.

5. ضيف بذيء اللسان غير مرغوب فيه

وتثير مسألة استقبال أعمال رابليه قضية مهمة لا تقل في أهميتها عن وصف تلك الأعمال وتحليلها، وحدث ذلك بطرق مختلفة خلال القرون الـخمسة التي مرّت عليها، فلـم تتوفّر لها شروط الضيافة لـما احتوته من تهتّك ومجون وبذاءة وردت في سياق التشفّي من الـخصوم نكاية، وهو يثير الارتياح عند الـمتلقّين، وكلما استقرّت مفاهيم الـحداثة العقلية، وبسطت نفوذها في الـحكم على قيمة الآداب، نُظر لأعمال رابليه على أنها حكايات فاضحة تجاوزت حدود الـحشمة، فلا تستجيب لـمنطق التمدّن الاجتماعي والتربوي؛ فرابليه لا يأخذ بمبدأ السببيّة في تعاقب الأحداث، ولا يراعي الترتيب الـمنطقي لوقوعها، ويدفع بالشخصيات الـخارقة إلى عالـم مسكون بالفوضى، فتزيد من البلبلة فيه، وذلك جزء من الآداب الكرنفالية في عصره، وهي طقوس قابلتها الـحداثة بازدراء، ونظرت إليها باحتقار، واستخفّت بها لارتباطها بحقب تخطّاها الوعي البشري. نبذت الـحداثة كلّ ما اعتبرته ركيزة للفوضى الـمهدّدة للتصوّرات العقلية، وفي القلب منها أعمال رابليه التي استمدت شرعيتها من الطقوس الكرنفالية الضاربة في عمق التاريخ

الاجتماعي، وليس من الفرضيات الـمنطقية. وفي ضوء هذا أنزلها باختين مكانها في سياق تاريخ السرد بقوله إنها «محاولة عظيمة لبناء صورة الإنسان النامي في الزمان الشعبي التاريخي الفلكلوري»(93).

هذا فيما يخصّ الـموقف الثقافي العام من أعمال رابليه، ولكن هنالك سمات موضوعية وأسلوبية وتركيبية خاصة بها حالت دون الترحيب بها على نطاق واسع، فقد قامت على بناء سردي لا يتوافق مع أعراف الكتابة الـمعهودة، وشغلت بالعجائب، والخوارق، والـمبالغات، وجعلت من الأفعال الباعثة على للضحك قاعدة من قواعد أحداثها، وقامت بتشويه الانسجام بين الأشياء بالإفراط في السخف والهزء، ودعت إلى كلّ ما يؤدي إلى تجريد الثقافة الرسمية من هيبتها، بل التحرّش بالـمعايير التقليدية في الكتابة من أوصاف، وأحجام، وأفعال، وقيم. وما راعت منطقا في تركيب الوقائع إنما قذفت رُكاما من الأحداث للتسلية والتلهية. وبالغت في وصف الأهواء الجامحة، من شبق، ونزق، وشره، وأكثرت من ذكر الأطعمة الـمتخمّرة، والسوائل القذرة، فحاكتْ أعمال الـمهرّجين، والـمتطفّلين، والداعرين، والـمخمورين، ولا يراد باستفزاز الـمتلقّي بهذه الأفعال الـمشينة، والألفاظ البذيئة، والصور الـمشوّهة، إهانته وإذلاله، بل إشراكه في الطرب، والـمرح، والنشوة، فهذا ضرب من الكتابة لا يتوافق مع الـمعايير الجمالية الشائعة حيث الهلوسة والشعوذة، والكذب والـمبالغة، والتوهم والتضخّم، والتعريض والهجاء، وكل ما له صلة بالخيال الـمجنّح، والأفعال الشاردة.

جرّد التاريخُ الثقافي الحديث أعمالَ رابليه من أهميتها الأدبية لأنه اقترح صيغا للتعبير والبناء تختلف عمّا قامت عليه، وبانحسار العالم الـمرجعي الحاضن لأحداثها ضعُفت الصلة بين عوالـمها الـمدهشة وعوالـم القرّاء الـمألوفة. وتعرّض رابليه لطعن في نزاهته الأخلاقية وأهدافه الثقافية، فتعثّر استقبال أعماله في الآداب الأوربية الحديثة والـمعاصرة، وأُخرج غير مرغوب فيه من عالـم صار يدّعي النقاء، ويتذرّع بالاحتشام، ولـم يُستضف

معزّزا مكرّما شأن أنداده من الكتّاب الإنسانيين الذين نُظر إليهم على أنهم فتحوا الأفق أمام الآداب الدنيوية. وأبرز ما صدر بحقه من انتقاص جاء عن «فولتير» الذي قال بأن رابليه نشر في «كتابه المبهم الأهوس، أقصى مرح، وأعظم سفاهة، وقد أسرف في التنطّع، والقذع، والإملال، وشرى قصة الصفحتين الصغيرة الحسنة بمجلدات من الحماقات، ولا تجد غير نفرٍ قليل من غريبي الذوق يتلذّذون بالوقوف على هذا الأثر وتقديره، وأما بقية الأمّة، فتسخرُ من نُكت رابليه، وتزدري كتابه، وهو يعدّ أول الهازلين، ومما يغيظ أن يتّصف بمثل ذهنه، فيستعمله استعمالا هزيلا، فهذا فيلسوف سكران لم يكتب في غير وقت سكره»[94]. واستنكر في «القاموس الفلسفي» مَنْ نعتِ رابليه بأنه كان «رجلا عظيما»[95].

لم يقتصر فولتير في حكمه بحقّ رابليه عليه وحده، فهذا دأبه مع خصومه الأموات منهم والأحياء، إذ كان «مقتنعا بأنّ خصومه، في أي ميدان اتّفق، هم جميعا من المرائين أو الكذّابين، في حين أنه هو حامل لواء الحقّ، الذي يمكّنه عقله الواضح والبيّن من بلوغه بيسر»[96]. وقد علّق «غوسدورف» على ذلك مفسّرا «إن علم فولتير يضجّ بالأخطاء، وهو أمر لم يكن في حدّ ذاته ليمثّل خطر؛ لولا أن الخطأ الشنيع لفولتير أنه يعتقد بسذاجة أن حقيقية فولتير هي الحقيقة بإطلاق[97]. لم ير فولتير في سلفه إلا مضللا، وكذابا، ومرائيا، وتعذّر عليه اختراق دلالة الشبكة المجازية التي أفصحت بالسخرية عن عالم سكت الآخرون عن عيوبه. ولم يقتصر الأمر على فولتير في النيل من رابليه، فقد شنّع عليه آخرون منهم: لاسال، ولابروير، فيما حظي بالثناء من طرف ميشيليه، وشاتوبريان، وفلوبير، وهوغو، وكونديرا.

عكف باختين على بيان الخلفية الثقافية التي أضعفت من أهمية أعمال رابليه، وأساءت استقباله في المجتمع الأدبي، فقال «استقبل المعاصرون رابليه على خلفية تقليد حيّ ما يزال قويا. كان بالإمكان أن

ينبهروا من قوّته ونجاحه، ولكن ليس من طابع صوره وأسلوبه. إن الـمعاصرين له كانوا يجيدون رؤية وحدة عالـمه، يحسنون استشعار القرابة العميقة، والصلة الـمتبادلة الظاهرة بين كل العناصر الـمكنونة، والتي تبدو، منذ القرن السابع عشر، متنافرة على نحو رهيب. وفي القرن الثامن عشر غير متناسقة كليّا: مناظرات حول القضايا الكبرى، مآدب فلسفية، كلام بذئ، وفاحش، الهزل اللفظي من الدرجة الدنيا، الطابع العالِم والدعابات. كان الـمعاصرون له قادرين على إدراك الـمنطق الفريد الذي يقتحم ظواهر تبدو لنا متباينة. كانوا يشعرون على نحو حادّ بالصلة الـموجودة بين صور رابليه وأشكال العروض الفرجوية الشعبية، وبالطابع الاحتفالي النوعي لهذه الصور، الـمفعمة في العمق بجوّ الكرنفال»[98].

ثم مضى باختين في تحليل ظاهرة التلقّي الـمعقدة لأعمال رابليه، بالقول إن معاصريه كانوا «يدركون ويفهمون تماسك ومنطق كامل عالـم رابليه الفني والأيديولوجي في كليّته، ووحدة الأسلوب، وتناغم كل عناصره، الـمشبعة بوجهة نظر فريدة في العالـم، بأسلوب فريد وعظيم. هذا على الأخص ما يميز التأويل الذي أُعطي لرابليه في القرن السادس عشر عن التأويل الذي أعطي له في القرون الـموالية. إن الـمعاصرين له كانوا يفهمون على أنها تجلّيات متعدّدة لأسلوب فريد ما كان يؤوله رجال القرنين السابع والثامن عشر على أنه مزاج فردي وغريب، أو على أنه نوع من الشفرة، كتابة طلسمية تنغلق على مجموعة من التلميحات إلى أحداث وشخصيات محددة في ذلك العصر»[99]. وعلى العموم فتفسير ذلك يكمن في أن أعمال رابليه «نهر يغتذي من طَمْي التقاليد الشعبية»[100]، تلك التقاليد التي هجرتها الـحداثة، ونظرت إليها بازدراء، ونزعت الأهمية عن الآداب التي اعتاشت عليها.

لـم يصدر رابليه عن جهل بقواعد الكتابة، ولا حمق في النيل من مجتمعه، لكنه برع في استبطان موضوعاته، فأبرز خفاياها، وكشف بواطنها، في سياق من التهريج الذي يستجيب لتوقّعات الهازئين في التشنيع على

الأحوال العامة، وقد بالغ في كدماته، ورضاته، وخمشاته، للثقافة الوسيطة، ما لـم يقع هضمه بالطريقة التي ظهرت بها في الأصل، فجرى إهمال كثير مما شكل لبّ سخريته بالمنع، أو بالحذف، أو بالتنقيح، أو بالتغافل، أو بالازدراء، دفعا للحرج التربوي والأخلاقي، فجرّدت أعماله عن كثير مما عدّ ابتكارا أصيلا، وتراجعت مكانته عمّا كانت عليه في عصره، فقد أقصته الثقافة الحديثة عن التداول العام حينما تحكّمت بها معايير الصرامة في التفكير والتعبير، وترفّعت عن عوالمه المنغمسة في بذاءات الأقوال والأفعال، واقتصر وجوده، تقريبا، على دوائر البحث، وتاريخ الأدب، بعد أن سعت الجهات الرقابية إلى منع تداول أعماله، أو الحدّ منها.

حدث ذلك في وقت مبكر، فمع قدوم القرن السادس عشر نشطت الرقابة على المصنفات الفكرية والأدبية، وفي عام 1520 خولّت السوربون القيام بمراجعة المؤلّفات ذات المضامين الدينية، ومنح لاهوتيو الجامعة حقّ الإشراف على الإنتاج المطبوع بمراجعة الأعمال المنشورة، وإقرار المحظورات، وبالغوا في ذلك، وبخاصة الكتب الداعية لإصلاح الكنيسة، والترحيب بالفكر الإنساني، وهو ما طال أعمال رابليه بتهمة الخروج على الأخلاق العامة، حيث نظر إليها على أنها «ناقلة لوقائع زائفة، وفاضحة»[101]. وتضاعف عقاب المخالفين الذين اتهموا بنشر الهرطقة من أمثال رابليه، وصدرت قائمة بالكتب التي خضعت لرقابة كلية اللاهوت، ومن الكتب التي حظر تداولها كتاب «الحوليات الكبرى الحقيقية جدا لمآثر غرغانتوا الكبير وبانتاغرويل ملك الديسبود»[102]. وسرعان ما تضاعف التضييق على الكتب المخالفة لمعتقدات الكنيسة، فأحرقت في ساحاتها، وهُدّد ناشروها بالإعدام في حال عدم أخذ الإذن من كلية اللاهوت. ولم يقتصر الأمر على فرنسا، بل امتدّ حيثما بسطت الكنيسة نفوذها، فتضاعف التدقيق حول الإشارات التهكمية التي قصدت إلى زعزعة هيبة الكنيسة، والطعن في الأخلاق العامة الداعمة لتلك الهيبة، وصدرت قوائم بمنع كتب

يتعذّر إحصاء عددها، ولـم تقرّ حرية النشر رسميا في فرنسا إلا بعد ثورة عام 1789م.

مرّت بعض الأعمال السردية، التي استمدّت موضوعاتها من أحداث القرن السادس عشر، على الرقابة الكنسية، وجرى الـحدّ من تداولها في بلدان غرب أوربا بسبب الإصلاح الذي شهدته الـمسيحية بزعامة لوثر، ففي رواية «الهرطوقي» لـ«ميجيل ديليبس» دار حوار حول ذلك على سطح السفينة «هامبورج» الـمتجهة من إسبانيا إلى ألـمانيا، بين: القبطان بيرجر، وتييريا، وسالثيديو، في أكتوبر من عام 1557، إثر الـحظر الـمفروض على سفر رجال الدين إلى ألـمانيا، قال سالثيديو بأنه قصد ألـمانيا لـمقابلة اللاهوتي «ملانتشون» الذي ورث زعامة حركة الإصلاح بعد رحيل لوثر للحديث معه حول موضوع الانشقاق الـمذهبي، وإنه يريد الـحصول على بعض الكتب، ولـمّا سأله القبطان عن نوع الكتب التي يبحث عنها، أجاب «كتب من كلّ نوع، على الأخصّ حديثة الصدور. منذ زمن لـم تدخل كتب إلى إسبانيا. محاكم التفتيش تشدّد من رقابتها. في هذه اللحظة تقوم بمراجعة قائمة الكتب الـممنوعة. قراءة الكتب، وبيعها أو توزيعها، يمثّل في حدّ ذاته جرائم خطيرة»[103].

لقد وقع القارئ في شرك التلقّي الـمقيّد بمعايير الثقافة الـمنضبطة، فراح ينظر إلى أعمال رابليه على أنها حكايات بذيئة، فيما كانت في زمنها أمثولات هازئة بأحوال عصرها. غير أن العزوف عنها له صلة، فضلا عن ذلك، بغموض بعض فقراتها، وهو ما أشار باختين إليه «إن أعمال رابليه معقّدة للغاية. إنها تنغلق على ما لا نهاية له من الإشارات التي لـم تكن شفافة سوى بالنسبة لـمعاصريه الـمباشرين. بل وأحيانا لـحلقة ضيّقة من الـمطّلعين. إنها موسوعية على نحو استثنائي، فالـمصطلحات الـمستقاة من مجالات الـمعرفة، والتقنية الـمختلفة فيها بكثرة. وأخيرا فهي تضم حشدا من الكلمات الـجديدة، وغير الـمألوفة، التي تمّ إدخالها للمرة الأولى في اللغة الفرنسية، فمن الطبيعي أن يحتاج رابليه إلى شروح، وتأويلات»[104].

وبسبب ما اعتبر بذيئا تعرضت أعمال رابليه إلى تنقيحات، وأُزيل عنها ما وجد أنه خادش للحياء، وطُبعت منها نسخ معدّلة للنساء وللشباب خلت مما يثير الغرائز، ويطعن القيم الاجتماعية والدينية. ولعلها من أكثر الأعمال التي تعرّضت للتهذيب، والتنقيح، وحتى التجريد من الفقرات المسيئة، ويعود ذلك إلى كون معجمها «يحرج كلّ قرّاء رابليه الذين يصعب عليهم إدماج هذه العناصر عضويا، وعلى نحو تام في النسيج الأدبي. إن الدلالة المحصورة، المقيّدة والنوعية، التي تلقّاها هذا المعجم في الأزمنة الحديثة تشوّه فهمه الحقيقي داخل أعمال رابليه حيث كان له معنى شمولي بعيد جدا عن الإباحية الحديثة»[105]. وقد امتنع «جيلسون» عن إدراج مقاطع من الألاعيب اللغوية الواردة في مؤلّفات رابليه في سياق كتابه «اللسانيات والفلسفة» لما فيها من «ألفاظ نابية»[106].

وبالنظر لاستعمال رابليه أشكالا تعبيرية متنوّعة في أعماله، كالتلميحات الساخرة، والايماءات الهازئة، والألفاظ السوقية، والاشتقاقات الغريبة، فقد استغلق على كثير من قرّاء القرون اللاحقة، وواجه صعوبة في ترجمة أعماله إلى اللغات الاخرى، فانطبق عليه ما أشار إليه برغسون من أن «كثيرا من الآثار المضحكة ليست قابلة للترجمة إلى لغة أخرى»[107]. وهو ما كان قد تساءل فولتير عنه بصيغة العارف «ومَنْ يظنّ أنّ الكتاب الذي يشتمل على جميع مهازئ البشر، والذي يشتمل على أفكار أكثر مما على كلمات، يحتمل الترجمة؟». ثم وضع جوابا شافيا ربط فيه بين شرح الهزل ونقله إلى لغة أخرى، وسخر من أية محاولة تصبّ في هذا المجرى، بقوله «متى شُرحتْ الفكاهة عادت لا تكون كذلك، ولذا يعدّ كلّ شارح للنكت غبيّا»[108]. وبذلك توارى ذكر رابليه في محافل الأدب إلا في أضيق نطاق، فارتسمت له صورة الكاتب الخارج على وقار عصره، والذي لم يتقيّد بقوانين الكتابة الشائعة.

6. الدون كيخوته: درّة السرد

ولد ثربانتس في حياة رابليه، أي في عام 1547م، وكأنّه كان ابنا له في السخرية، وإن فاق أباه فيها؛ لأنّ التهكّم عنده قام على المفارقة، وليس على المبالغة. وعند الاثنين وقع تأويل العالم على أنه فضاء للمغامرات البطولية، فغرغانتوا وبانتوغرويل ودون كيخوته غير مؤمنين بالحدود التي تحول دون تأويلهم للعالم باعتباره مجالا مفتوحا لأعمالهم البطولية، ولهذا يترحّلون حيثما شاءوا ساعين إلى تغييره بحسب النظام القيمي الذي يؤمنون به، ومع ذلك أفضى الأمر إلى حصيلتين متناقضتين كشفتا مفارقة الانقطاع عن العصر الذي عاشوا فيه، إذ انفتح العالم أمام شخصيات رابليه للعبث به من غير رأفة، فيما انغلق أمام دون كيخوته، فانحبست أفعاله بين دفّتي كتاب؛ ذلك أن تأويل العالم جرى بأسلوبين مختلفين: الهزء به، وتجريده من هيبته، بهدف إعادة بنائه-عند رابليه- بما يوافق عصرا آتيا، والسخرية منه بإعادة تخييله بغاية إصلاحه- عند ثربانتس- بما يوافق عصرا سالفا.

وعلى الرغم من المماثلة العامة في وظائف السخرية بين الاثنين، فلم يتوفّر لنا دليل على أن ثربانتس اطّلع على أعمال رابليه، غير أن الخلف حاكى معظم ما سخر منه السلف من ظواهر بأسلوب بارع في هزله، وهادئ في إيقاعه. ظهرت رواية «الدون كيخوته» إثر ازدهار روايات الفروسية، وجرى الاتفاق على أنها حفرت قبرا لها، فلم يعد لها ذكر جدير بالتقدير، ثم تولّى السرد الحديث-بعد ذلك-دفنها فيه، ووسيلة الدون كيخوته في كبح روايات الفرسان هي التعريض بما فيها من المُحالات، والتحذير من خطرها في إحلال الأوهام محلّ الحقائق جرّاء الانكباب عليها. ولَم يغب ذلك عن «ألبيرس» فاختصر ما جرى التوافق عليه بقوله: إنها جهرت بالسخرية من أوهام الفروسية[109]، فقد انبثقت من أحشاء روايات الفرسان بمحاكاة أساليبها ليس بقصد الاحتفاء بها، بل بالسخرية من مضامينها، والنيل من تأثيرها؛ فصحّ القول بأنها حاكت ونقضَت، في وقت واحد، تلك المرويات العجيبة،

فمن التخوم الفاصلة بين محاكاة أساليب روايات الفرسان، وإبطال مفعولها، تدفّقت السخرية في صفحات الرواية الأولى في العصر الحديث.

ورثت روايات الفروسية التركة المتخيّلة لآداب الرومانس في القرون الوسطى، وصاغت منها سيلا من المغامرات التي يخوض فيها الفرسان حروبا لا نهاية لها ضد الأشرار ساعين فيها لإثبات الحق، ومحو الباطل، وهو مقصد شريف في غايته لكنه محال في التعبير عنه، وفي أواسط عصر النهضة أثمر الرومانس عن عدد كبير من المؤلّفات الإخبارية التي اختلقت أعمالا عجيبة، وابتكرت لها الفرسان الذين يندفعون صوب الهلاك من دون تردّد، ويطهّرون العالم مما لحق به من دنس الأشرار الخبثاء. وما لبث أن ترسّبت تلك المرويات في نفوس عامة القرّاء، ونظُر لها باعتبارها من الحقائق المؤكدة، فانتبه ثربانتس لذلك، وأنزل روايته في التخوم الفاصلة بينها وبين الأحداث المعقولة في حياة الناس.

وعلى الرغم مما لعبته الدون كيخوته من تحجيم لأثر روايات الفروسية، فلا يصحّ القول بأنها أجهضت تأثيرها؛ فمن المتعذّر إبطال التقاليد الأدبية من دون تغيير السياق الثقافي الحاضن لها، ويستغرق ذلك زمنا مديدا تتوارى فيه تقاليد قديمة بتأثير من ظهور تقاليد جديدة، فترث هذه تركة تلك، وتتولى استثمارها بالأشكال المناسبة لها. لقد شهد القرن الخامس عشر بزوغ معرفة جديدة بدأت تبسط نفوذها في أرجاء العالم، ولاحت معالم احتضار المطامح الغيبية المدعومة بالدين القويم، والأخلاق السامية، فأعقبتها نزعة دنيوية تقوم على الأهواء، والأطماع، لا توفّر تقديرا لقيم العصور السابقة التي توارت هيبتها، ووقع الاستخفاف بها، وقد غرس ثربانتس روايته في قلب هذه القطيعة الثقافية، حيث انقلبت البطولة الأشد صفاء، كما قال «لوكاش» إلى شيء مضحك، وتحوّل الإيمان الأشدّ عزيمة إلى جنون[110].

أشاعت مرويات الرومانس، وأخبار الفرسان، رؤية مثالية للعالم لا تطابق رؤى العالم الواقعي، إذ دفعت بعشّاق يضحّون بأنفسهم لمعشوقات لا وجود

لهن إلا في مخيّلاتهم، أو بفرسان أَشدّاء يقطعون الفيافي لنصرة مظلوم في أقاصي المعمورة، وأسهبت في وصف الحروب التي ينخرط فيها السحرة والشياطين، وتنتهي بظفر يغلب الأخيار فيه الأشرار، وظهرت تلك الروايات في سلسلة من المدوّنات ممثلة بذلك «الأدب الجامح المليء بشغف غير محدود، والذي ينبثق من عالم آخر مختلف مثيرا الشكّ والريبة»[111]، فيتولّى تقويمه، وإصلاح شأنه. وتعاظم شأن تلك الآداب بعد ظهور الطباعة حتى كادت قيمه المتمادية في أحاسيسها أن تحلّ في مكان القيم المعتدلة في مشاعرها، ومع وجود النظرة المثالية للعالم فقد دفع عصر النهضة برؤية شبه واقعية للعالم راحت تسخر من الرؤى القديمة، بما في ذلك الشكّ بقيمتها وفائدتها، وتراثها الأدبي والفني. وعلى الرغم من ذلك ظلّ الذوق العام يتوق للماضي العريق، ويتغنّى بأمجاده العظيمة، وبذلك لاحت مظاهر القطيعة الثقافية بين عصرين قديم وحديث.

استلهمت آداب الرومانس موضوعاتها من الأساطير القديمة، ومن التاريخ القومي والديني، ومن المأثورات الشعبية، ومن التجارب الذاتية للأشخاص من ملوك، وأمراء، ونبلاء، وعشّاق، وفي اللبّ منها الاحتفاء بمآثر الفرسان في أعمالهم الخارقة، وهم يجوبون العالم دفاعا عن الحقّ ضد الباطل، ونصرة للأخيار ضد الأشرار. وفي إسبانيا استأثرت حروب «الاسترداد» بمكانة عظيمة في تلك الآداب التي قدّمت تمثيلا للصراع الديني العنيف بين المسلمين والمسيحيين، وهو صراع انتهى باستعادة الممالك المسيحية للأراضي الإسبانية، وتقويض سلطة المسلمين في نهاية القرن الخامس عشر، وإبعادهم عنها كليا خلال القرن الخامس عشر، ونتج عن ذلك آداب تتغنّى بالأمجاد، وترسم صورا مشينة للأعداء، وعلى غرار الشعراء الذين كانوا يترحّلون منشدين أشعارهم ظهر الفرسان الذين يتغنّون ببطولاتهم، وقد جذب الصراع الديني في شبه الجزيرة الإيبيرية اهتمام المؤلّفين، فبالغوا في استثماره حتى استفحل أمره.

أصبحت الأرض الإسبانية ميدانا لـملاحم الفرسان ينتصرون لأهلهم ضد حيف استمر قرونا مديدة. وشكّل ذلك خزينا في الذاكرة الـجماعية، ورسم ملامح الذوق الأدبي في إسبانيا في القرن السادس عشر، لكنه خزين راح يواجه ببدائل تستجيب لأحوال الإسبان بعد قرن من استعادة أرضهم، وبعد قرن من جموحهم العارم للإبحار فيما وراء الـمحيط لاستيطان «العالـم الـجديد». وكان ثربانتس شاهدا على كثير من هذه الأحداث الـجسام، أما أقدمها فقد بلغته أصداؤها العظيمة. وفي هذا السياق يصحّ النظر إلى الدون كيخوته باعتبارها «تأملا طويلا فيما يمكن لأكثر العقول سلامة أن تمارسه من تأثير سيّئ في بعضها البعض، إذ يحكم دون كيخوته على الأشياء عقليا بالكثير من الـحصافة، على الرغم من فروسيته، وذلك لأن كتّاب الفروسية ليسوا بمجانين، وهم لا يحملون رواياتهم الـخيالية على محمل الـجدّ. فالوهم ثمرة زواج غريب بين وعيين مدركين، ويضاعف أدب الفروسية الواسع الانتشار من احتمالات حدوث هذا الزواج بصورة هائلة»[112].

وعلى الرغم من هذا السياق الثقافي الذي تدخّل في صوغ الدون كيخوته فلا يجوز إهمال الـمؤثّرات الأدبية التي ألهمت ثربانتس الأخذ بالـمفارقة الساخرة في روايته، إذ وغل في الـموضوع، من قبل، كتابان شهيران ظهرا في القرن الثاني الـميلادي، وهما: «مسامرات الأموات» للوقيانوس، و«الـحمار الذهبي» لأبوليوس. طرق الأول موضوع الـمفارقة بين العيش في الدنيا والـمآل الذي ينتهي إليه الـمرء في الآخرة، وفيه فضح الـمؤلّف «أخلاق البشر وعاداتهم بأسلوبه الشائق الدال على خفة روحه، وسعة خياله، وفيض قريحته، وعظيم اقتداره على التهكّم والسخرية مما كان شائعا في عصره من خرافات، وسخافات، ومن أوهام، وأباطيل»[113]، وطال باستخفافه عموم طبقات الـمجتمع، وخصّ الفلاسفة، والأدباء، بتعريض ساخر. وقد كشف لوقيانوس «بتهكّمه واستهزائه النقاب عن زيف الصداقة الـمبنية على الطمع، وحب الذات، وعن نفاق الدجّالين الـمضلّلين، وسخف الأدعياء الـمغرورين

الـمـتـغطرسين، وعن حـقارة الـثروة الـمـادية، ومـغبّـة اللذة العـابرة، والـجـمال الزائل، والـمجد الباطل، وعن حقيقة عدل الآلـهة»[114]. واستقى أسلوبه من الـمحاورات الأفلاطونية، وما تولّد عنها من محاورات لاحقة، لكنه مضى بها إلى نقـد الصور الـموروثة للعظمـاء في آخـرتهم، وشـمل بذلك قـيم عـصره والأعصر السابقة عليه، وقد أفاد منه «دانتي» في بناء «الكوميديا الإلهية».

وعلى منوال إحدى حكايات لوقيانوس ذات الأصل اليوناني، وهي بعنوان «لوكيوس والـحمار»، بنى أبوليوس حكاية «الـحمـار الذهبي»، فاحتـذاها في بنائها العام، وفي اختيار الشخصية، وفي الـمغامرات ذاتها، وإن ظهر اختلاف يسير بينهـمـا في الأسلوب، وبعض التـفاصيل السـردية[115]. انصبّ اهتـمام أبوليوس على تضخيم الآثار الـمضحكة لفكرة الـمسخ من كائن أسمى إلى كائن أدنى، وما ترتّب على ذلك من مفارقات هازلة، مركّزا على التباين بين الـخلق الإنساني والـمسخ الـحيواني بحيث كشف عن دناءة السلوك البشري، والتلاعب بالقيم السامية، وفيها خاطب الـمؤلّف القارئ بأنه يريد أن يورد له «باقة من الـحكايات الـمتنوّعة، تدغدغ أذنك الصاغية برنين عذب إلى درجة أنك ستعجب كيف يتّخذ بعض الناس أشكالا غريبة، ثم يستعيدون صورهم الأصلية على وجه مغاير»[116].

شاع ذكر كتاب «الـحمار الذهبي» بوصفه أمثولة رمزية في سبر شؤون الـحياة بعين غير العين التي يرى بها الإنسان أحوال مجتمعه، فأصبح مُلهما لـمَنْ يرغب من كتّاب القرون الوسطى وعصر النهضة في إظهار التضارب بين مظهر صادق للـحياة الاجتماعية والدينية، ومخبر زائف لـها، ووقع إثراء لهذا الضرب من الـمعالـجة السردية حيث تنوب فيها البهائم عن البشر في كشف الـخـداع والغشّ. وقـد ورث ثربانتس طريقـة أبوليـوس في تركـيب الدون كيخوته[117]، فعلى هدي الـحمار الذهبي رسم في روايته الـمفارقات الناتجة عن الاختلاف بين عصرين بقصد فضح التوهّمات التي يغوص فيها الـمرء، فتنأى به عن إدراك الـحياة التي يعيش فيها، باستجلاب قيم الفروسية إلى

غير عصرها، وما ينتج عن ذلك من مفارقات تفوّق بها على ما ذهب إليه أسلافه، إذ يُخرج نبيلا عن طوره ليخوض غمار دوره فارسا، ثم يعود به إلى ما كان عليه قبل استغراقه في كتب الفروسية، وهي التجربة التي مرّ بها بطل كتاب الحمار الذهبي، وقد مُسخ جحشا بتأثير من إحدى الساحرات، وتدعى «بامفيلا»، فبمساعدة من خادمتها، وبرغبة منه، جرى دهنه بمرهم يؤدّي إلى تغيير الإنسان إلى ما يرغب فيه، وبدل أن يحصل على المرهم الذي يحوّله إلى طير، دهنته الخادمة-خطأ- بمرهم حوّله إلى حمار، فوجد نفسه دابّة ما خلا عقله. وفي انتظار أن تأتي له الخادمة بباقة من الورد الشافي-الذي ما أن يأكل منه حتى يعود إلى أصله-وقعت حوادث أبعدته عن ذلك؛ فسلخ شطرا طويلا من حياته حمارا شهد خلالها مهازل الإنسان قبل أن يلتهم باقة من ورد أعادته إلى حالته الأولى، وقد تغيرت أحواله جرّاء تلك التجربة، وحلّ النزوع الديني في نفسه مكان النزوع الدنيوي الذي كان عليه. خاض لوكيوس سلسلة من المغامرات باعتباره حمارا، وعرف تحوّلات في الطبع والسلوك، وفي الشكل والصورة، واستلهم ثربانتس فكرة التحوّل، لكنه أبعدها عن المسخ البدني، وقصرها على الدور الاجتماعي، واختار نبيلا توهّم نفسه فارسا، ثم أعاده إلى ما كان عليه، فالتحوّل هو جوهر الحبكة الناظمة لأحداث الرواية.

ومع ما تغذّى به ثربانتس من كتابي لوقيانوس وأبوليوس، فالمؤثّر المباشر الذي حاكاه ساخرا هو مجموعة الأعمال السردية التي جعلت من «أماديس الغالي» محورا لها، ولكنه قَلَب تأثيره في نفوس القرّاء بدل الاهتداء بأعماله المجيدة، وما لبث أن أصبح أماديس الغالي مثالا يحتذى في روايات الفروسية، وهو مثال للبطل الذي يتصرّف مدفوعا بهدفين: الحماس في خدمة سيّدة لها مقام جليل عنده، وتحقيق الشهرة، ونيل الشرف، وقد ربطته الفكرة الأخيرة بسلالة الفرسان، ولم يغب ذلك عن ثربانتس؛ فالرغبة في الشهرة طبع ثابت لدى الفرسان الذين يريدون أن تكون أعمالهم الطيبة،

وسلوكهم القويم، وجمال سيداتهم- رائجا في العالـم بأسره- وهم يقدِمون على خوض بطولاتهم لكي يحظوا بالـمديح والثناء، ويظلّ ذكرهم خالداً في الدنيا[118].

غَرَف ثربانتس وقائع الدون كيخوته من تَرِكة أماديس الغالي. وهي تركة غنية ازدادت ثراء بتقادم الزمن، فقد ظهرت أول نشرة معروفة من رواية «أماديس الغالي» بتأليف «مونتاليو» في عام 1508م، أي قبل نحو قرن من ظهور الدون كيخوته، وخلال ذلك القرن صدرت منها قرابة عشرين طبعة، وجرّاء الإقبال عليها توسّعت أحداثها، وتشعّبت وقائعها، وقد انكبّ عليها عدد من الكتّاب ينبشون في كل ما له صلة بذلك الفارس الـمغوار. وأدّت شهرة كتب أماديس الغالي إلى ازدهار روايات الفروسية في إسبانيا، والبلاد الـمجاورة لها، وقد أتى ثربانتس على ذكر كثير منها في روايته، وأثنى عليها، وحرص على صون الروايات التي أخذت بخطّة كتب أماديس «مما لاشكّ فيه أن ثربانتس قرأ كتاب أماديس بإعجاب، وقدّره قدره، فالدون كيخوته، من بين أمور أخرى كثيرة، ما هي إلا تكريم مملوء بالـحنين والاشتياق إلى عالـم قيم بالية عفا عليها الزمن، جسّدها كتاب أماديس الغالي بشكل متقن ورائع، وهو يمثّل بالنسبة لدون كيخوته الفارس الـمثالي الأعظم الذي يُقتدى به، والشخصية التي ينبغي أن يحذو حذوها الفرسان الـجائلون»[119]. انتهى أماديس الغالي إلى مثل أعلى للفرسان في صفاته وأفعاله، فهو: زهرة فرسان عصره، ترتعد منه فرائص الشجعان، يبدأ كلّ شيء على يديه، وعليهما تنتهي حياة الآخرين، يقوم بأفعال لا يتخيّل أحد أن يقوم بها إنسان على وجه الأرض، فهو يجعل الـمتعجرفين طيبين، ويحمل في قلبه قسوة ضدّ من يستحقها، وهو أوفى فرسان الدنيا في الـحب، وسليل أبويين تسري في عروقهما دماء الـملوك[120].

أخذ ثربانتس في حسبانه الأعمال السردية القائمة على الـمفارقات التي ورثتها الأدب الغربي قبل عصره، وفِي ضوئها ابتكر روايته، فجاءت مثالا

للتعبّير عن الـمنازعة بين نسق قديم بدأ ينحسر، وآخر قيد التشكيل، وقد وفّر له هذا الانقسام موضوعا مثيرا له صلة بالـماضي بمقدار ما له صلة بالـحاضر، وبينهما وقع دون كيخوته ضحية هوى فروسي باستعادة أمجاد قدامى الفرسان في عصر لا يقبل بأفعالهم، وعلى هذا فهو «أشهر ضحايا قوة الرومانس الـمضلّلة، فهو يقع في تلابيب سحر عالـم الرومانس، وبدل أن يقتنع سلبيا بالتمتّع بعالـمه الـمثالي داخل هدوء خياله، يحاول أن يمارسه فعليا في العالـم اليومي العنيد. وهو يصدّق كلّ ما قرأ في قصص الرومانس؛ فقد اقتنع بالوجود الأبدي للحاضر في الرومانس بحيث صار يعتقده موجودا في هذا الـمكان والزمان، وهو يصدّق رؤيته الداخلية أكثر مما يصدّق عينيه»[121]؛ ولأنه لـم يستطع استبدال رؤية واقعية برؤية خيالية للعالـم، فقد انسحب من عالـمه الـمتخيّل، وأقرّ بهزيمته، ولفظ أنفاسه في فراشه بعد أن «غذّت الأوهام جوهر حياته، وهو لا يقوى على الـحياة بعدها»[122]. وهذه نهاية جَلفة في سخريتها؛ فالفارس الذي هبّ لنجدة الـمظلومين ينتهي مغلوبا على أمره بلا سلالة تخلّد ذكره، فلا يواسيه انقشاع الوهم عن عقله؛ لأنه نذر نفسه لقضية لا يصيب فيها الفرد أي نجاح.

نُثرت بذور السخرية في فصول الدون كيخوته كلها حتى بدا توقّعها أمرا محتّما بين حدث وحدث، والـحال، فلـم تكن نشأة الرواية بغريبة عن الـمفارقة الساخرة، بل اقترنت بها طبقا للوكاش «أية رواية غربية تصوّر السياق الاجتماعي في الغرب صدقا هي بالضرورة قصة تنافر، وانهيار، وإخفاق، إذ غدا باطن الـحياة وظاهرها على خلاف كامل مع بعضهما؛ فالبطل لا يستطيع تحقيق دافعه الداخلي، أن يستخرج من عالـمه معنى، أو أن يقيم هويته، فكلّ ما قد يصيبه من نجاح سوف يتحقّق على أنه وهمي منقوص. ومن هنا جاءت طبيعة الرواية التي تحتّم توليد الـمفارقة»[123].، فدون كيخوته، بسبب انقطاعه عن واقعه تطابق مع عالـم خيالي مستعار من الـماضي، فانشقّ إلى قسمين: شقّ تعذّر عليه التبصّر بواقعه، وشقّ برع في استبصاره بالعالـم الـمتخيل

لـحياة الفرسان، ولكي يردم الانشقاق أخضع الأول للثاني، فهو يريد عالـما موحّدا، ويرغب في أن يبسط سيطرته عليه مادام مؤمنا بمثل عليا لا تقبل بالهوان، فيتولّى تفسير العالـم حسب الذخيرة التي زوّدته بها روايات الفروسية، وكأنه بذلك اختلق عالـما خاصا به، وخاض في أرجائه مُصلحا لكي يبرهن على أنه الفارس الوحيد فيه.

انبعثت السخرية من كفاح جادّ خاضه رجل واهم بقصد إصلاح الدنيا، فإذا به يخرّب ما ظنّ أنه يصلحه، وقد أصاب الكاتب الإسباني «أونامونو» في ربطه بين دون كيخوته والسخرية في إطار علاقة غير متكافئة بين رغباته وقدراته، بقوله إنه «الفارس الذي أضحك العالـم بأسْره، مع أنه لـم يُطلق نكتة واحدة قطّ، فقد كانت روحه أكبر بكثير من أن تولّد دعابات، فقد أضحك الـجميع بجديّته»[124]. كافح دون كيخوته لإحلال رؤية مثالية رفيعة محلّ رؤية واقعية وضيعة، فهلك دون ذلك؛ لأنها رؤية جديدة، غريبة عليه، بدأت تبسط نفوذها على العالـم، وتلاشت عنه رؤية قديمة تقوم على الـمروءة، والنخوة، والتضحية، والنُبل، وبها استبدلت قيم الـخنوع، والتملّق. وإذ كابد الـمشقّة يجوب الفيافي من دون أن يصوّب شيئا من أخطاء العالـم، فقد أفاض في خيالاته، وبالغ فيها، إلى أن أدركه الـموت في بيته لا في سوح الوغى، وهذا هو مآل الـحالـمين الذين تغلبهم تخيّلاتهم. وجاءت إفاقته من أوهامه إثر نوم عميق استغرق ساعات ست، وهو ما لا يكافئ زمنا من الاستغراق في مهمة استبدال عالـم بعالـم آخر، وكأنّ الكتاب صورة من صور الـحياة الـمتقلّبة التي تنثر العِبر أمام بني البشر علّهم يخففون من غلوائهم. قال «بيرون» إنّ الدون كيخوته «كتاب ساحر، قريب من الواقع الـحيّ كأي أثر فني آخر، إن له حياة خاصة تشبه حياتنا إذا شئنا أن نكلّف أنفسنا عناء التفكير فيها: إنها حركة مرايا تعطينا الشعور بأعماق لا تنفكّ تتباعد، وبحقائق موجزة خارج متناول أيدينا، وبمستويات من الواقع تتغيّر، وتتحرّك، وتتحوّل إلى الغموض»[125].

7. الإفراط في الذمّ بقصد التقريظ

سار ثربانتس في تقديمه للدون كيخوته على هدي ما اختطّه كتّاب القرون الخالية من توطئات يرسمون فيها الأهداف العامة لـمؤلّفاتهم، فيبخسونها حقّها بغرض لفت الأنظار إليها. ومعلوم بأن صيغ الخنوع، والتخاشع، كانت من لوازم مقدّمات الكتب في العصور القديمة والوسيطة، وهو أمر درج عليه مؤلّفو المعارف الإنسانية المختلفة. ولم يشذّ ثربانتس عنهم، فدبّج مقدمة لروايته بعد أن انتهى من كتابتها، وهو في نحو الستين من عمره، فأفرط في ذمّها، وهو ذمّ أراد به الإيهام بصدق أحداث يمتنع تصديقها، وهو مطلب عسير في الكتابة السردية، ولم يوفر ذمّا عنه مؤلّفا وعن كتابه إلا ورمى به في تلك المقدمة، فما أن فرغ من تأليف كتابه حتى أصابه القنوط، إذ وجده كتابا قاحلا، وللتمويه على ذلك العيب، فكّر بتدبيج مقدّمة يتفادى بها مثالبه. وبخاصة أنه عزم على أن يُحبّر سِفرا فريدا يكون «أجمل، وأروع، وأظرف، ما يمكن تخيّله»؛ لكنه أخفق في سعيه؛ لأنه خالف نظام الطبيعة، وهو نظام لا يقبل المغالطة «يقضي بأن يلد الشيء شبهه»، فمادام الكاتب عقيم الموهبة فعلى هيئته يأتي كتابه أجدب لا خير فيه، إذ ماعسى «أن تلد قريحة عقيم فاسدة التهذيب مثل قريحتي، أللهمّ إلاّ تاريخ ولَد جافٍ هزيل شاذّ مليء بالأفكار المتفاوتة لم يتخيّل مثله أحدٌ من قبل؟»[126].

ثم مضى يوبّخ نفسه مستكثرا عليها شرف الانتساب للمؤلّفين المرموقين؛ لأنه كتب كتابا ضئيل الشأن عن فارس له ذِكر حَسن في التاريخ، فجاء كتابه دون بطله في المقام، لأنه خطّ «أسطورة جافّة جفاف عود الغاب، فقيرة من الإبداع، هزيلة الأسلوب، عارية من الأفكار، يعوزها التحصيل العلميّ والمذهب، خالية من الحواشي على الهامش، ومن الشروح في الآخر»[127]. وبعد أن اعترف بالمخازي التي اقترفها، عزم على دفن الكتاب في «أضابير محفوظات إقليم المانتشا، حتى تأذن السماء، فترسل مَنْ يزيّنه بكلّ هذه الأشياء التي تنقصه»[128]؛ فلا يصحّ إظهاره

للناس خشية التشهير به كاتبا، ناهيك عن إهانة فارس لا يُشقّ له غبار. فهو لا يريد الإساءة إلى نفسه مؤلّفا، ولا الانتقاص من مقام الفارس الجسور بطلا. فارتاع مما هو فيه، فأصيب بالخوَر، وعرض مشكلته على صديق له عساه يقدّم له النصح، فسارع الصديق إلى تفنيد أوهامه، واقترح عليه تحرير توطئة يجاري بها مقدّمات الكتب الشائعة في عصره كالاقتباس من المتون الدينية، واستعارة أقوال المشاهير، فذلك يُضفي على الكتاب قدرا جليلا من المهابة والتأثير.

لم يبخل الصديق في النُصح، لكنه انتبه إلى أنّ موضوع الكتاب هو هجاء كتب الفروسية، وقذفها، ولم يطرق بابه المفكّرون من قبل، فلا حاجة لترصيع الكتاب بأقوالهم «ما دام القصد من كتابك ليس إلاّ كبح، بل تحطيم ما لكتب الفروسيّة من تأثير وسلطان في عامّة الناس، فهل أنت في حاجة إلى استجداء أقوال الفلاسفة، ومواعظ الكتب المقدّسة، وأخيلة الشعراء، وخطب الخطباء، وكرامات الأولياء؟». حار المؤلّف، ولم يهتد للجواب المناسب، فنطق النصيح بقراره «اجتهد أن تكون ألفاظك بسيطة، صافية، أمينة، حسنة السبك، وأن تكون فواصلك رنّانة، وحكايتك مسلّية موشّاة، وأن تكون معانيك مفهومة، لا غامضة، ولا مضطربة». تأمّل المؤلّف في النصائح، فرآها «سديدة تستوجب الثناء»، فباشر في كتابة توطئة تقدّم «قصّة دون كيخوته دلامانتشا الشهير بكلّ بساطتها، وبغير خلط ولا التواء. وإنّ جميع سكان إقليم سهل مونتيل ليعتقدون إنّه كان أعفّ عاشق، وأشجع فارس شوهد في هذه المنطقة طَوال عدّة سنوات»[129].

ما اكتفى ثربانتس بهذا التقديم الطريف، إذ شعر أنه أوجز فيما ينبغي أن يسهب فيه، فعاد إلى ما فاته -بعد ثمانية أعوام من ذلك- حينما أصدر كتابه «قصص مثالية»، فالتمس العذر من القارئ أن يغفر له تدبيج مقدّمة لكتابه؛ لأنه يشعر بعدم الرضا عن الكلمات التي قدّم بها «الدون كيخوته»، ويعود ذلك إلى أن صديقا له- كالذي ذكره من قبل- اقترح أن يرسم له صورة

يضعها على الصفحة الأولى من كتابه الجديد، فشعر بالامتعاض، لكنه رضخ، فراح -على سبيل التهكّم- يرسم لنفسه صورة قلميّة لا تختلف كثيرا عن صورة دون كيخوته، وفيها من الهزل بمقدار ما فيها من التعريض بنفسه: وجه شبيه بوجه عقاب، وشعر كستنائي، وجبهة ملساء عريضة، وعينان بهيجتان، وأنف أقنى، ولحية فضيّة كانت فيما مضى ذهبية، وشارب طويل، وفم صغير، وستّة أسنان متناثرة في فمه، وظهر مقوّس، وقد تخطّى الستين من عمره. كان جنديا فعُطب ذراعه، وأسيرا مدة خمسة أعوام علّمته الصبر على المكاره، وشكّك في قيمة المدائح القائلة بخلود المشاهير، ولهذا شكّ بخلوده؛ لأن «الإطراء مثل الهجاء لا يعتمد على أرض صلبة، أو قواعد رشيدة»[130].

فإن كان ثربانتس قد تهكّم في مقدمة الدون كيخوته من كتابه، فقد تهكّم في مقدمة «قصص مثالية» من نفسه، وهو تهكّم ماكر يُبطن غير ما يُظهر، فسرعان ما ظهر الادّعاء، حينما صرّح أنه مبتكر فن القصة الإسبانية، ولن يكون مبالغا إذا ما ادّعى أنه «أول من كتب قصصا باللغة الإسبانية؛ لأن القصص الكثيرة التي طبعت بها، وتجوب أنحاء البلاد مترجمة جميعها عن لغات أخرى؛ أما هذه فتخصّني وحدي، وليست مقلّدة أو مستعارة، فهي من بنات أفكاري التي تمخّض عنها قلمي، وشبّت وترعرعت بين ذراعي خيالي»[131]. هذا هو الاحتيال السردي الذي يجهر بالحقيقة بدل أن يكتمها، فالمؤلّف المغمور بعثه الدون كيخوته من النسيان، وختم حياته رائدا لفن القصص الإسباني.

ذهب «رينيه جيرار» إلى أنّ القوة الإبداعية عند ثربانتس، باعتباره أبا للرواية الحديثة، قوة عظيمة، لأنها أثّرت في تاريخ الكتابة الروائية بكامله، فـ«لا توجد فكرة في الرواية الغربية إلا وتجدُ بذورها عنده»[132]. ووصف دوستويفسكي رواية «الدون كيخوته» بأنها «الكتاب الأعظم والأكثر إثارة للأسى من جميع الكتب التي ابتدعتها عبقرية الإنسان»[133]. ونُقل عنه

قوله: «ليس في كل الأدب العالمي ما هو أقوى وأعمق من هذا العمل الأدبي، إنه يعتبر حتى الآن آخر وأعظم كلمة تخصّ الفكر الإنساني، إنه سخرية تفوق في مرارتها كلّ ما استطاع الإنسان قوله في هذا الميدان»[134]، وقال «أوكتافيو باث» إن الفكاهة لم تُعرف في الآداب الغربية بشكلها الحقيقي إلا مع ثربانتس، فهو مؤسسها، فلا ينازعه أحد في ذلك، وهي بدورها «الابتكار العظيم للروح الحديثة»[135]؛ وبذلك اقترن وجود الفكاهة بالرواية الحديثة التي أنزلت الشخصية من أعالي السماء، وأرغمتها على خوض غمار الواقع، أي أنها نزعت الأوصاف التجريدية عن الشخصية، وجعلت منها تجسيدا ملموسا يمكن الشعور به. ولعل ثربانتس هو أهم من ارتاد ذلك الحقل الشائك بمهارة فاقت ما قام به رابليه من قبل.

شمل ثربانتس بسخريته كثيرا من شؤون الحياة في عصره، لكنها سخرية دائمة لا تنقطع، تشمل العصور كلها، وقد صدق «عبد الرحمن بدوي» في حصره المجالات التي صبّ عليها غضبه الساخر، فقد «هاجم الأديرة وأنظمتها الزائفة الكاذبة، وهاجم التفتيش بجبروته، وطغيانه، واستبداده، ومظالمه التي لم تشهد لها الإنسانية مثيلا في تاريخها الحافل بالمظالم، وسخر من أدعياء الشجاعة، وأدعياء الحكمة، وأدعياء التقوى، وتهكّم على النقابات بسلوكها النفعي، وسخر من الجماعات الأدبية وما يسودها من حسد، وتعاسة، ووضاعة، وما يصدر عن الشعراء والكتّاب الوضعاء من مهازل أدبية، وتملّق، ورياء، وما يلجؤون إليه من كسب وضيع عند أقدام الأقوياء، وتغامز على رجال العدالة، ورجال الدين، ونبلاء الأقاليم. وبالجملة لم يدع طبقة، ولا طائفة، ولا جماعة، إلا وسلقها بألسنة حداد من التهكم والسخرية الجارحة»[136].

غلّفت السخرية رواية الدون كيخوته، وتغلغلت في هوية بطلها، ودمغت أفعاله الطريفة، فمدارها الأعمال التي قام بها نبيل في الخمسين من عمره، يرجّح أن اسمه «ألونسو كيخانو»، فبعد أن أفرط في قراءة روايات الفروسية،

توهّم نفسه فارسا، وراح يخوض سلسلة من الـمغامرات يريد بها إصلاح العالـم، جاعلا الأعراف الـمشتقّة من مرويات الفرسان دليلا له في ذلك، ومعيارا لتعديل أخطاء الـمجتمع الذي يعيش فيه بعد أن رآه ينحرف عن طريق الصواب، ويعرض عن الـحقّ؛ فاشتهرت أعماله بين عامة الناس، ولفتت انتباه الكتّاب، وانتهت موضوعا لتاريخ كتبه مؤرّخ عربي مسلـم يدعى سيدي حامد بن الأيل، وبهذا الصنيع طرق ثربانتس أمرا غير مسبوق بجعل الكذب وسيلة لبلوغ الـحقيقة، فلكي تضع يدك على الـحقيقة ينبغي عليك ممارسة الكذب، وهو كذب سردي يُراد به التحذير من خطر الاستغراق في عالـم متخيّل لـمكافأة عالـم قائم متخبّط، فقد تداعت الأحوال الاجتماعية، وانحطّت القيم العامة، ومن أجل إعادة الاعتبار لها يجب الإفراط في الكذب، أي بتقمّص أدوار خيالية لفرسان ابتدعتهم التخيلات السردية، ففضحُ الواقع يتم بالـمبالغة في الأكاذيب. على أنه ليس كذبا أخلاقيا، بل هو وهم انغمس فيه دون كيخوته، وأمسى أداة يسبر بها الـحقيقة.

لـم يكن العالـم الذي ترحّل دون كيخوته فيه غريبا عنه وعن سائر القرّاء، فالغريبة أعماله التي أقدم عليها بعزم لا شائبة فيه استنادا لأعراف جهّزته بها آداب الفروسية، فهو ضحية أهوائه وخيالاته أكثر مما هو ضحية واقعه ومصالحه؛ فثربانتس قدّم «بطلا مقلوبا في عالـم غير مقلوب»[137]، ووقع تفسير أعماله على أنها مغامرات طائشة يقوم بها شيخ مخبول، وكل فعل يقوم به يرتدّ إلى نقيضه، فلـم تنفذ أعماله إلى صلب العالـم الذي كان يعيش فيه، بل انحبست بين دفتي كتاب، وصار يجب إرغام العالـم على الأخذ بشرائع مستعارة من كتب الفرسان، حدث ذلك لأن دون كيخوته رأى مضمون أعمال الفرسان، ولـم ير طبيعة أفعالهم التي يتعذّر عليه محاكاتها لأسباب تتّصل بعمره، وعصره. لكنّ عزمه فاق قدرته، ولكي يحقّق مبتغاه غابت عنه الصعاب التي تحول دون القيام بما يريد، فهو يريد قلب الأدوار، ويجعل نفسه، وهو الكهل الهزيل، فارسا لا يشق له غبار في عصر حلّت فيه

الـجيوش في مـحلّ الفـرسـان، على أنّ نافـورة السخـرية انبـجست مما هو أشد طرافة من كل ذلك، انبجست من تصديقه الكامل بما عثر عليه من مغامرات في روايات اتفق على أنهـا الـمـثل الأعلى للتخـيـلات الـمُحـاليـة، فسـعى لاستنساخهـا في عالـمـه وقع الـحافـر على الـحـافـر، فدون كـيخوته يصدّق وهما، ويؤمن بفِرية.

جاء ذلك لأن دون كـيخوته فهم أنّ العالـم يتعـرّض للتصدّع في بنيانه القيمي، ويتشتّت مِزقا متناحرة، ويتردّي في الـمساوئ، وينبغي توحيده على نظام واحد من الفضائل الـخلقية، ووسيلته إلى ذلك بعث الفروسية، فبـها يرتق الـشـقـوق التي أحدثت فوضى هدّدت حيـاة الناس، فبـالفـروسـيـة تُعـاد السكنية إلى عالـم طعنه سحر الأوغاد في كلّ جنباته، ومن هذه الناحية، فهو رسول مترحّل لاذ بالعنف لإرغام الآخرين على الأخذ برؤيته لعالـم موحّد في فضـائله، يطابق رغبـتـه. ومعلوم بأن هذه النظرة التـمـاثلية للـحياة لا تقرّ بالاختـلاف، وتجعل من العنف وسيلة لـفرض وحـدة القيـم، فلـم يكفّ دون كيخوته عن محاولاته تلك بدعوى سعيه في مناكب الأرض لتخليص أهلها من الشرور.

لا يقصد دون كـيخوته مكانا محدّدا يتولّي إصلاحه في أثناء تجواله، فهو مدّعي فروسية تائه في السهول الإسبانية يبحث عمّا يُعطي لـحياته معنى يوافق تخيلاته، فيتطفّل على الأحداث، ويشتبك بها، ويظنها من شأنه. وما أن تُعـرض له بالـمـصـادفـة حتى يقوم بتـأويلهـا على أنه مـخـصـوص بهـا؛ فالـمظالـم تقصده ليفتي بها، أو ليرأب الصدع الكامن فيـها، وقـد انتدبتـه أعراف الفروسية لتقويم الاعوجاج، وكان -بوصفه فارسا جوّالا- يعيد ترتيب مهمّته بحسب الصدف التي تعرض له، فيربطها بأحداث يراها من حصتّه هو، مع أنّه طارئ عليها، ولا صلة له بها، لكنه يدفع ثمن ذلك، فيُترك مرميا على قـوارع الطرق يواسي العـالـم على الآثام التي اسـتـوطنتـه، ولا سـبـيل للـخـلاص منهـا إلا بفرسـان يبعـثون من بطون الكتب يرتقون عيوبها. يبدو

الفارس الـمترحّل دخيلا على عصره، حوافزه لابثة في نفس متّقدة لا تعرف الاستيطان، وتجد ذاتها في الترحال، وهو ترحال يقطعها عن استقرار لا تقبل به، فتسعى في مناكب الأرض لتحقيق ذاتها. يصوغ الـمترحّل هويته الـجديدة بعد أن خلع عنه هوية بالية ما عاد قابلا بها، تندثر هوية الـمترحّل بالإقامة في الـمكان، وتنتعش بالترحّل الدائم، ويجتذبه العالـم لأنّه يراه طيف خيال، وليس مقاما للأفراد. وفي ضوء هذا نظر إلى دون كيخوته على أنه «نموذج لـحامل هوية دائمة الـحركة»(138).

ترحّل دون كيخوته في مجال جغرافي ضيق في أحد السهول الإسبانية، لكنّ جغرافيا السرد هيّأت له تطوافا في أمكنة شاسعة، فقد كان طلق الـخيال لكنه مكبّل الـحركة. وهذا التعارض بين خيال جامح وحركة مقيّدة بثّ التناقض بين أقواله وأفعاله، فقد كشف عن توسّع في أقواله الـموروثة عن كتب السابقين، وكلها تحثّ على الإيثار والتضحية، يتفوّه بها على ظهر فرسه ليل نهار برفقة سانشوبنثا، أو حواراته مع الآخرين في الفنادق والقصور، أو في الفيافي والقفار، وهي أشبه بحِكَم تُرمى في غير أوانها لـمستمعين غير مؤهّلين لفهمها، أو استيعاب مقاصدها، فيعرضون عنه، أو يهزأون به، ويرونه كهلا معتوها غار عقله في أوهام فاسدة، وبإزاء ذلك يجدُّ في أفعال خرقاء تنتهي بالإخفاق في غالب الأحيان؛ لأنها غير مدعمة بقوة بدنية، وغير مسندة بأية شرعية سوى اعتقاده أنه فيها على حقّ، وهي بدورها تُقابل باستهزاء الآخرين، ففي وقت أخفق في توحيد العالـم من حوله لرؤية واحدة، عجز عن دمج أقواله الـحصيفة بأعماله الـمشينة؛ فالفارس الـمفوّه، البليغ، الـحاذق، كان ضحية أفعال خرقاء ما جاوزت مخيلته لتجد لها أثرا في الواقع.

بُنيتْ رواية الدون كيخوته على مداولة أفعال وأقوال بين الـمتبوع والتابع، وتحلّت عند الأول، دون كيخوته، بالنبل، والكرم، والشرف، فيما اختصّت عند الثاني، سانشوبنثا، بالوضاعة، والاستكانة، والـجشع، وقد غذّى الـخيالُ أفكارَ الفارس فيما كبح الواقعُ أفعالَ حامل سلاحه، فانشقّت الرواية إلى

متوالية من الـمفارقات الهازلة؛ فإسراف دون كيخوته في رفع شأن العالـم إلى مقام أعلى مما هو عليه قابله تمادي سانشوبنثا في الـحطّ من شأنه إلى دون ما هو عليه، فارتسم تباينٌ في النظر إلى الأحداث، وتفاوتٌ في تفسيرها، وتخالفٌ في تأويلها، بين الاثنين، طوال رفقتهما؛ فدون كيخوته مهموم بإصلاح العالـم، أما حامل سلاحه فمشغول بالانتفاع منه. وعلى هذا الـمنوال من الـمفارقات مضت الأحداث في حلقات شبه متماثلة. ومع ذلك فكل منهما سعى إلى تعديل بعض تصوراته، فقد دفعت أهواءُ الطمع التابعَ إلى تصديق جدوى بعض مغامرات الـمتبوع، فداوم على مرافقته، ولكن حينما دُفع إلى ممارسة الـحكم بمكيدة خادعة ظهر أنه غير جدير بتحقيق تلك الآمال الكبيرة في أن يكون حاكما كفؤا لـجزيرة نائية، فيما أكرهتْ أعرافُ الفروسية، وهي التي أرغمت دون كيخوته على الـخروج لتقويم أخطاء العالـم، صاحبَها إلى الإحجام عن أعمال الفرسان، والكفّ عنها، والعودة إلى مسقط رأسه صاغرا. وبقبوله التخلّي عن هويته فارسا باغته الـموت في فراشه. ولعله نزاع بين طبع وتطبّع لازم التابع والـمتبوع، فقد عاش التابع؛ لأنه تراجع خطوة عن أطماعه التي أوقدها دون كيخوته في نفسه، ومات الـمتبوع؛ لأنه فرّط بهوية ما كان له وجود من دونها، هوية ابتكرها لنفسه، ولـم يخلعها أحد عليه، وبإذعانه لأعرافها القائلة برضوخ الـمهزوم للـمنتصر، انقضى أمره، واندرس ذكره.

جهّزت آداب الرومانس رواية الدون كيخوته بما تحتاج إليه من نجاح في تركيب الـموضوع، وصوغ الأسلوب، وحُسن استقبال من طرف القارئ، الذي ما أن يخطو خطواته الأولى في عالـمها حتى يجد نفسه في فضاء قوامه مزيج من الإغواء والأهواء، وقد انصهر في دائرة الانفعالات الـخيالية، والأطماع الدنيوية؛ ففضلا عن طلب الـجاه الذي خامر ذلك النبيل حالـما يصبح عضوا في كتيبة عظام الفرسان، فيمسك بزمام العالـم، ويعيده إلى رشده، فثمة إغراء بالـمال الذي داعب خيال الفلّاح سانشوبنثا، وهو إغراء يفيض بوعود

الـمتبوع كلـما نكص التابع عن مهمته، فما اكتفى دون كيخوته بوعد جعلِ تابعه حاكما على جزيرة إثر أول منازلة له مع الأشرار، بل تعهّد له، فوق ذلك، بعرش مملكة من الـممالك التي سوف يخضعها بسيفه، فيصبح الفلاح عاهلا، وزوجته ملكة، وأولاده أمراء. وهذا ارتقاء طبقي في الرتبة الاجتماعية يوازي الارتقاء الاعتباري الذي طمع به «ألونسو كيخانو» للانتقال من رتبة نبيل مغمور إلى رتبة فارس مشهور. عمل هذا الإغواء، بنوعيه الاعتباري والواقعي: الـجاه والـمال، دورا بالغ الأهمية في إثارة أحداث الرواية، التي كانت في معظمها استجابة لهما، فإغواء التابع بالـحصول على تلك الهبات العظيمة أبقاه ملازما له، وإغواء الـمتبوع برتبة الفارس دفعه لـمواصلة خَرجاته من غير ملل، وبانهيار ذلك في نفسيهما انتهت أحداث الرواية، فقد كان الـمحفّز السردي لأحداثها.

أفضى سحر الإغواء والأهواء إلى جنون الـمتبوع، ونسيان التابع، فما أصبح الأول فارسا بالأعراف التي يقتضيها قانون الفروسية، وما جنى الثاني شيئا من الثروة الـموعودة. وفي هذا تحذير ضمني من الانصياع لأضاليل الأهواء، فهي تسلب الـمرء رؤيته الـموضوعية للعالـم حينما يكون منقطعا عنه، كما هو حال دون كيخوته، أو لانغماسه الـمفرط فيه، كما هو حال سانشوبنثا. فقوة الانجذاب للأهواء والاطماع عند الاثنين سببها البحث عن الـجاه، وكسب الـمال. وما برح دون كيخوته يجدّ في تلبّس دور الفارس من دون أن يظفر به، وما انفك سانشوبنثا طامعا بالـمال من دون أن يحوز عليه. ويمكن القول بأنّ الإغراء بالـجاه والـمال هو علامة أرادت بها الرواية الفصل بين عصرين: عصر قديم كان للـجاه فيه مقام عظيم، فلأجله يخرج الفرسان، والأمراء، والـملوك، والأباطرة في الدفاع عن الفضائل الرفيعة، أو في بسط قيم جديدة يؤمنون بها، وعصر حديث ما عاد يأبه بذلك، فحلّ الـمال محلّ الـمجد الشخصي، والرفعة الأخلاقية، والسمو الاعتباري، وما كان دون كيخوته يكترث بالـمال، ولا يفطن لأهميته، فما حمل فرسان العصور القديمة معهم شيئا منه في خَرجاتهم، وقد جاراهم هو فيما كانوا

عليه، فقايض بأملاكه الكتب الـمطبوعة عنهم، أما سانشوبنثا، فلا يشغله أمر سوى الـمال، فهو مقتّر، وشحيح، يرى في الـمال ملاذ الـمرء في الدنيا، ولا يطمع بغير ذلك.

وشكّلت الـمفارقات الباعثة على الضحك قوام الدون كيخوته، وهي مفارقات تفضي، على الدوام، إلى غير ما تقصده الشخصية الأساسية فيها، وترتسم السخرية من سعي دون كيخوته للقيام بعمل غير مؤهّل له؛ فإدراكه الهزيل نأى به عن معرفة العالـم الذي أراد إصلاحه، ولـم يعد يرى فيه إلا ما دمغته به روايات الفرسان من ظنون صبّت كلّها في اختلاق الأحداث، وافتعال الوقائع، فقد آمن بقاعدة لـم يَحدْ عنها، وأقرّ بها شرطا من شروط حياته، مؤدّاها «في نظام الفروسية يوجد ترتيب لكلّ شيء»، ووظيفته متلبّسا لبوس الفارس أن «يذرع الدنيا لإصلاح الأضرار، وردّ الـمظالـم»، وأن يقوم «بمنع القهر، وإغاثة الـملهوفين»؛ لأنه «مُصلح الـمظالـم، ومنتقم للإهانات، وسند الآنسات، ومُرهب الـمَرَدَة، والظافر في كل الـمعارك»[139]. هو صادق في نواياه، لكنه يستجلب وسيلة لا ينفذ بها فعل الإصلاح إلى غايته، فتصبح تلك الأفعال موضوعا للهزء؛ لأن «السخرية مندمجة في القصة كمحرّك لسير الأحداث»[140]. ولـما استوطنت أهواء الـمجد عقله الضحل، فلـم يبال بمصائر الذين ينجدهم من حرائر النساء، وفقراء الرجال. وفي غالب الأحوال، ألـحق بهم من الضرر أكثر ما جنى لهم من الفائدة؛ لتدخّله في مسار حياتهم بطريقة عابثة، فتقديمه العون لـمن توهّم أنهم ضحايا الأشرار مجرد ذريعة له «لتأكيد الذات بفخر في مواجهة العالـم كله»[141].

بحث «فوينتس» في التلازم الواقعي والرمزي بين شخصيتي دون كيخوته وسانشوبنثا، وانتهى إلى أنّ ثربانتس: ابتكر زوجين متنافرين، أحدهما نبيل يتخيّل نفسه فارسا جوّالا، يرافقه أحد الشطّار، ومدّ بينهما جسرا ربط طرفي إسبانيا في القرن السادس عشر، أي أنه ربط بين واقعية ضيق ذات اليد عند التابع، والـحلـم الإمبراطوري عند الـمتبوع، وبعبقرية جمع الدروع الـمهترئة

التي يرتديها دون كيخوته، والنهم الجامح لسانشوبنثا، وتداخلت اللغة الملحميّة بلغة الشطّار، أي اختلط الجنون المعقلن مع العقل النسبي. تحدّث دون كيخوته بلغة تجريدية، أما سانشوبنثا فلغته محسوسة. ومن هذا المزيج ولدت الرواية الحديثة، أي عندما كفّ الأبطال عن الحديث بلغة واحدة، فقد كان أبطال الأدب القديم يتحدّثون جميعهم اللغة نفسها، أما في الرواية فإن كل شخصية تتحدّث بلغتها الخاصة(142).

8. الثرثرة السردية المحمودة

وطفحت الدون كيخوته بالثرثرة الناشئة من الخوض في حديث غير مثمر حول موضوع مبهم، بالإكثار منه، والاستزادة فيه، والخلط بين الغثّ والسمين من الأقوال والأحكام، والثرثرة هوى من الأهواء، وقد اعتُبرت من آفات اللسان، فوقع ذمّها، والتحذير من خطرها، فبها تنتصر شهوة الكلام على المعاني الحكيمة، غير أني أحسبُ أنّ الثرثرة غذّت الرواية بجزء مهم من السخرية؛ ففي دروب مهجورة، وقفار منقطعة، وفي حال من شدّة الجوع والظمأ، ومن حدّة الغمّ والأسى، درج دون كيخوته وسانشوبنثا على مباشرة الحوارات الطويلة التي يرمي خلالها التابع بالأمثال جملة في وجه المتبوع، كأنه يحذّره من مخاطر الاستغراق في أوهامه. ومع أن دون كيخوته كان سخيّا في الإصغاء لتابعه في غير مرة، وهو يهذر بها، لكنّه مكابر في الرأي، وصعب المراس، فبدل الأخذ بما يثرثر به حامل سلاحه، ينحرف هو بالثرثرة حول أخبار الفرسان، ويُطنب بها؛ لأنها تلهمه أعماله العظيمة، بعد أن ينبّه تابعه ألا يكثر من الأقوال المأثورة، ويحشرها في غير محلّها، وكأنه يريد أن يتفلّت مما يريده له التابع من تدبّر في شؤون حياته، فتتحوّل الثرثرة بين راكب البغلة وراكب الحمار إلى نزاع هازل بين رؤيتين للعالم، رؤية تشتقّ لنفسها مشروعية انطباق الشخصية على الواقع الذي تعيش فيه، وأخرى تدفع به للانفصال عنه، وكلّما حاول التابع رتق الشقّ بالغ المتبوع في توسيعه.

أسفرت الثرثرة السردية عن تنازع للخطابات داخل فصول الرواية، خطاب تدفع به أهواء الأمل، والرجاء، والطمع، بما يفضي إلى إصلاح أحوال فرد واحد هو التابع، وخطاب تحرّضه أهواء المجد، والجاه، والشرف بما يوّدي إلى إصلاح العالم، وبدوام الثرثرة على خلفية من الإخفاق في المغامرات تتراءى المفارقة الساخرة، فدون كيخوته وسانشوبنثا يتحاوران بجدية بالغة على ظهر دابتيهما، أحدهما يدعم برهانه بمرويات الفرسان، والآخر يقوّي حجته بمأثورات الواقع، فتتسع الهوّة بين رؤيتين، ويزداد العالمان اختلافا بالإفراط في جرعة الثرثرة إلى أن يؤنّب المتبوع تابعه بالتوقّف حينما يطرأ حدث يذّكره بأنه فارس مقدام، فيعجّل في خوض مغامرة جديدة لتحويل مضمون ثرثرته إلى أفعال يخدم بها البشرية جمعاء. وعلى هذا النهج نفث دون كيخوته الحِكم البليغة، بين مغامرة وأخرى، ومضغ سانشوبنثا الأمثال الرتيبة.

ليس يجوز إنكار أهمية الثرثرة في الآداب السردية، وهي غير الإنشاء الذي يدفن الأحداث، ويعيق نموّها، فالثرثرة تفصح عن هزل عميق يجد طريقه للظهور وقت غياب الأفعال التي تقوم بها الشخصيات، فتعبّر عن حال من الفتور الذي ينتهي به السرد من تمثيل فعل، والشروع في فعل جديد، فتصلُ بين فعليين سرديين؛ لكنّ الرغبة في تجاذب الأحاديث في رواية الدون كيخوته تصبو إلى ما هو أكثر من ذلك، فهي تكشف عنادا بين رؤيتين للعالم، وموقفين يمثّلان تجربتين مختلفتين، وفضلا عن أنها تسرّي الشخصيات في أثناء ارتحالها على غير هدى، فهي ترمي إلى تغيير منظور كل شخصية لعالم الشخصية الأخرى بإيراد براهين تفحمهما، وتدفعهما للقيام بالتعديل المطلوب، وبهذا تدفّقت الثرثرة من غير توقّف، وبانتظار مغامرة جديدة تعرض للفارس وحامل سلاحه، ينتج عنها رضوض في العظام، وكدمات على الجلد، فليس لهما إلا الانغماس في ثرثرة تبدو في ظاهرها تسرّيه للنفس، لكنها تجاوز ذلك إلى تحقيق ما ورد ذكره.

لـم تطرأ الثرثرة على الكتابة السردية مع ثربانتس في الدون كيخوته، ولـم تُختم به، فقد لاذ بها أفلاطون في محاوراته تمهيدا لسقراط في تغيير مسلّمات محاوريه، فأسعفته الثرثرة في تبديل ما يؤمنون به حينما يبالغون في الامتناع عن قبول التغيير الذي يريده لهم، ولا تغيب السخرية عن حوار بين متحدّث يعرف كلّ شيء ومستمعين لا يعرفون شيئا، أو أنهم ورثوا تصوّرات خاطئة عمّا يعرفون، فيشرع سقراط في تقويم ما يريد إصلاحه، وكثيرا ما يحلّ العناد محل القبول في بداية الـمحاورة قبل أن تسري أفكاره في نفوس محاوريه، فينتهون إلى ما يريده هو بعد أن يوهمهم أنهم تحصّلوا ذلك بأنفسهم؛ فسقراط بادّعاء الـجهل، كـان يتـهكّم من الـجهلة، ويرغـمـهم على الأخـذ بما يريد، فـيخـوض مـعـهـم فـي ثرثرة تعـمل على زعـزعـة تصـوراتهم عن مـوضـوع الـحديــث[143].

وكـان رابليـه قـد أخـذ بالثـرثرة في «غـرغـانتـوا وبانتـوغـرويل»، فـأكثـر من الأحـاديث بين شخـصيـاته، وأسرف في الـحوارات بين بانتاغـرويل وبانورج، فالأخير يدّخر منها ثروة لا تنفد يقلّد بها لاهوتي عصره في الـحديث بكلّ موضوع يريد طرقه من دون أن يلامس غايته بصورة مباشرة. واستوت الثرثرة عند ديدرو إلى مقامها الرفيع في رواية «جاك القدري» بالـحوارات الـمتهكّمة بين جاك ومعلّمه، وهي حوارات مسترسلة اتخذت شكل سجال خال من الـمعنى أراد به ديدرو فضح حيرة الشخصيتين في عالـم تجهلانه، وتجهلان علّة وجودهما فيه، ولا تعرفان سبب ارتحالهما في أرجائه، وتركهما تتجاذبان الأحاديث ليل نهار، فكان أن أصبح الـمتبوع تابعا، وأمسى التابع متبوعا، وقد التبست الأمور، وتشابكت الآراء، إلى درجة «كادت أن تتحوّل فيها الرواية إلى هلوسة ندر مثيلها في الآداب السردية»[144]. وقد ورث «هاشيك» ميراث الثرثرة على خير ما يرث الـخلف تراث السلف في روايته «الـجندي الطيّب شفيك»، فبلغ بها الغاية القصوى في تعبير صريح عن تعثّر الأفعال التي تقوم بها الشخصيات. لا يراد بالثرثرة حشو النص بكلام فارغ، ولا التعبير عن عجز

الكاتب في ابتكار الأحداث، بل في كشف المواقف الابتدائية للشخصيات، وفي الكيفية التي تتزحزح فيها من موقف إلى آخر، فتنتهي على غير ما كانت عليه في أول أمرها. ولا يجوز النظر للتابعين في تلك الآثار الأدبية على أنهم فضلات سردية أُريد بها استكمال صورة الشخصية الرئيسة سواء أكانت سقراط، أم بانتاغرويل، أم دون كيخوته، أم المعلّم، أم الملازم الأول لوكاش؛ لأن الأتباع مثل محاوري سقراط، وبانورج، وسانشوبنثا، وجاك، وشفيك، انخرطوا بثرثرة مع متبوعيهم كشفت أمورا جديرة بالاهتمام، ومن ذلك تعديل سلوك الشخصيات الأساسية.

وفضلا عن الثرثرة التي تتلهّى الشخصيات بها تزجية للوقت، انبثق الهزل من المفارقة بين أمرين لا سبيل لهما للالتئام، فثقة دون كيخوته بنفسه فاقت تبصّره بأحوال العالم الذي يريد إصلاحه، فهي ثقة عمياء قادته إلى مزيد من الأخطاء التي كلّما تكاثرت أوهمته ببذل مزيد من الجهد لتحويلها إلى واقع، فلا ينبغي لكفاحه أن ينثني عن انتزاع الحقّ الذي أخذ به، فتصبح العودة إلى بيته إخفاقا، والإقدام في مغامراته عبثا، إلى أن تتكاثر التجارب، وتكشف خطأ المنحى الذي شرع به لتقويم شأن العالم، فينتهي المُصلح ضحية لأوهامه، وهذه من مقوّمات المفارقة، فليس من الضروري «أن يكون ضحية المفارقة أعمى عن تعمّد، وتكبّر، رغم أنه في الغالب كذلك، فما يمكنه أن يفعل هو أن يكشف بكلمة أو فعل أن ليس لديه أدنى شكّ بأن الأشياء هي على غير ما يرى في غفلته. إنّ العنصر الأساس غفلة مطمئنّة صرف، تتلوّن في الواقع بدرجات متفاوتة من الكبرياء، والغرور، والقناعة الذاتية، والسذاجة، والبراءة. وكلّما ازداد عمى الضحية كانت المفارقة أشدّ وقعا»[145].

9. تذبذب بين عالمين، ومنازعة حول مُلكية كتاب

تفرّد دون كيخوته من بين أقرانه أبطال الروايات الذين ينكبّون على قراءة

الكتب، وبعالـمهم السردي يستبدلون عالـما افتراضيا آخر أشد إثارة وجاذبية، بأنه لـم يشتّت اهتمامه بين الكتب، فاختص بالفروسية، وفي القلب منها تلك الـمدوّنة التي ابتكرت شخصية أماديس الغالي، وراحت تخلع عليه سمات الفارس الـمقدام الذي لا نظير له في أفعاله وأخلاقه، واستُكملتْ تلك الـمدونة صورة ذلك الفارس في عصر ثربانتس، وتثبت رواية «الدون كيخوته» أن ثربانتس ألـمّ بتفاصيل مدونة أماديس الغالي إلـماما كاملا، وأعجب بكثير من أجزائها التي كانت الـمطابع تدفع بها عاما بعد عام؛ فأنصفها في سياق روايته، وصان بعضها من لهيب النيران في مشهد حرق الكتب. وبأسلوب الـمبالغة أرغم ثربانتس بطله الانصراف لعالـم أماديس الغالي فتوهّم أنه عالـمه، وليس ذلك العالـم الذي يعيش فيه، عالـم الرتابة، والخمول، واليأس، وتحلل القيم الكبرى من نجدة الضعفاء، وتقديم العون للمحتاجين، وقد غابت عنه شيم الوفاء والكبرياء، فيما توفّرت الـمباهج البطولية في عالـم أماديس الغالي، فرمى دون كيخوته نفسه فيه، آخذا بأعرافه، وقد قطع صلته بعالـمه، والحال، فيصحّ القول إنّ دون كيخوته تشرّب القيم الرفيعة من عالـم مثاله الأعلى، وبعالـمه الرتيب استبدل ذلك العالـم.

ولا تغيب الـمفارقة بين عالـمين خرج دون كيخوته من أولهما، وهو عالـم قطيعي مبهم لا أهمية للفرد فيه، ودلف عالـما مثيرا يحقّق للفرد الهوية التي يرغب فيها، ثم عاد منه إلى عالـمه الأول، وقد غسل يده عن آمال الفرسان بعد الهزيمة التي لـحقت به على يد فارس متنكّر؛ فالدون كيخوته شقّت العالـم إلى شقين: شقّ طابق فيه عالـمُ دون كيخوته قبل خرجاته عالـمَ الواقع في رتابته، وشق طابق فيه عالـمُ دون كيخوته عالـمَ أماديس الغالي في حيويته، فكان أن انشقت شخصية دون كيخوته إلى شخصيتين، ارتبطت الأولى بعالـمه، وارتبطت الثانية بما يتخيّله، وسعت الرواية طوال صفحتها إلى بيان الـمفارقة بين العالـمين، وكلما شذّت أعمال دون كيخوته عن قواعد

العالـم الأول امتثلت لأعراف العالـم الثاني، فيتوسّع الانشقاق بين العالـمين كلـما استغرق دون كيخوته في أعماله، فارتسمت ملامح عالـمين متعارضين - مرجعي ومتخيّل- وقع فيهما تمثيل لعالـمين آخرين، فالعالـم الـمرجعي للرواية وجد صورة مقاربة له في العالـم الذي عاش دون كيخوته فيه، ويمكن على سبيل التقريب القول بأنه شبيه بعالـم ثربانتس خلال القرن السادس عشر، أما العالـم الـمتخيّل للرواية فوجد له صورة مقاربة للعالـم الافتراضي الذي عاش فيه أماديس الغالي.

نبعت السخرية من رغبة دون كيخوته العبور من عالـم مرجعي جرى تمثيله بأسلوب واقعي إلى عالـم متخيّل جرى تمثيله بأسلوب رومانسي، وتضاعفت السخرية من رغبة الـمحيطين بدون كيخوته في إبقائه داخل حدود العالـم الأول، ورغبته في الانتقال إلى العالـم الثاني، وقد خلق هذا التوتّر سيلا من الأهواء الراكدة، والأهواء الجامحة، أهواء اجتماعية محافظة تتوسّل النبيل كيخانو أن يسلخ شيخوته في قريته هادئ البال، يتمتع بما بقي لديه من أرض وأموال بعد أن أتلف معظمها في اقتناء روايات الفرسان، وأهواء فردية عارمة سكنته جرّاء الـمغالاة في تخيلاته، فجعلته يحاكي أماديس الغالي في انتداب نفسه لإصلاح العالـم، وكلّما سعت الأهواء الأولى للتعبير عن نفسها في إعادته إلى قريته، جمح هو بأهواء مناقضة تذهب به إلى الغوص في العالـم الذي يرغب فيه.

لـم يكذب دون كيخوته أبدا، إنما لازم الكذب الـمجتمع السردي الذي عاش فيه، لكنّ أفعاله فاقت الأكاذيب الـمُحالية في غرابتها، فالبطل الـمنتمي إلى عالـمه الداخلي، والذي سعى جاهدا للـمطابقة مع عالـم أماديس الغالي، أمضى حياته في مجتمع شُغل بالكذب والاحتيال، فأضيفت طبقة جديدة من السخرية بسبب الـمفارقة التي فصلت بين كهل «واهم» يعمل صادقا بحسب ما تقترحه عليه تخيلاته، ومجتمع «عاقل» يخادع بحسب ما تقتضيه مصالحه، فالتوهّم يفضح التعقّل؛ لأن صدق

الأفعال، وإن كانت متخيّلة، يرجح على كذبها، وإن كانت حقيقية. يراد بكذب المجتمع السردي امتثال دون كيخوته لشروط عالمه المرجعي بما فيه من خنوع وطاعة، فيما يريد صدق دون كيخوته العدول عن ذلك العالم إلى عالم يشبع لديه أهواء الفروسية بما فيها من شجاعة وإباء.

بقي التباين قائما بين العالمين إلى أن انتصر الكذب على الصدق في نهاية الأمر، فقد خُدع دون كيخوته، وأُعيد مرغما إلى داره، وتخلّى عن صدقه، وقضى نحبه في مجتمع كاذب؛ فالصدق ليس فعلا حقيقيا بل هو نزوع الخير، كما أن الكذب ليس منقصة بل نزوع نحو الشرّ، وبالكذب الذي جرّ دون كيخوته إلى عرينه انتصر ضرب من الكذب الذي يخشى الصدق، ولا يرغب في إصلاح الأخطاء، ويتعامى عليها، ويسوغ وجودها على أنها جزء من العالم المرجعي، فلا عجب ما أحدثته الدون كيخوته من خلخلة لمعايير الصدق والكذب، والحقيقة والخيال، والممكن والمحال، وقد أصاب «جيبسون» في قوله إنها «نصّ تختلط فيه الأمور، وتزول الفواصل بين حقيقية ما ينبئنا به وبين خياليّته، كما تزول الفواصل فيه بين الشيء ونقيضه، وبين المنطقي واللامنطقي»، فهي رواية «متميزة من حيث تعقّدها بوصفها رواية تمثّل الواقعية تمثيلا دقيقا، وبوصفها رواية تعكس، في الوقت نفسه، وعيا بحقيقتها وذاتها؛ ذلك أنها تراوح بين التقليدية والابتداعية، وتقيم منطلقاتها الخاصة فقط من أجل أن تجاوزها، وتقضي عليها»[146].

سعى دون كيخوته، كما قال فوينتس، للعبور من عالم إلى عالم آخر، وفي لحظة انتقاله بين العالمين ظهر وكأنه مجنون لا يدرك شيئا، فحينما ترك النبيل كيخانو قريته صوب سهول المنتشا، ترك خلفه كتبه ومكتبته، أي أنه ترك ملاذه الذي صدّق بكل ما ورد في كتب الفرسان عنه، فما آمن به كان حقيقة بالنسبة له، والقراءة التي غاص بها جعلته مخبولا في ضوء معايير الواقع، فطواحين الهواء هي العمالقة على حسب ما تقول به الكتب التي قرأها، وحينما يهاجمها، ويسقط عن بغلته، وتُرضّ عظامه، فذلك من

فعل السَحَرة والـجان، وهو ما آمن به، وسعى في مناكب الدنيا لأجله، وليس بمقدور أحد أن يقنعه بغير ذلك، وما أن ينهض من كبوته، ويمتطي بلغته، حتى يخرج من جديد قاصدا درء الظلـم، وهزيمة الأوغاد، وحماية اليتامى والأرامل، فتلك هي الـمهمة التي كلّف بها بناء على ميثاق الشرف في كتبه. وبعبارة بديلة، فمغادرة دون كيخوته ملاذه جعلته يترك خلفه العالـم الـمثالي الذي كانت عليه العصور الوسطى، وهو عالـم صلب كأنه الـحصن الـحصين، وبمغادرته ذلك العالـم القديم دلف إلى عالـم عصر النهضة، العالـم الـجديد الـجرئ الذي تحركه رياح الغموض والتغيير، وفيه أصبح كلّ شيء محلّ شك، وموضع ريبة؛ فعبقرية ثربانتس تكمن في رسم ملامح عالـم من خلال الكتب التي التهمها بطله، وقبعت في رأسه، وما وقف عند هذا الـحدّ بل أثار الشكّ في الواقع الذي عاش فيه دون كيخوته، أي رواية «الدون كيخوته» التي عاش بين صفحاتها، وهو شكّ بدأ في عدم تحديد مكان الأحداث، والاكتفاء بالإشارة فقط إلى أنه في إقليم الـمنتشا، والشكّ في الاسم الـحقيقي للشخصية، والشكّ في مؤلّف الرواية أو مؤلفيها، والشكّ في متن الكتاب إن كان صادقا أم مزيّفا[147].

نتجت السخرية عن إبدال الـحقائق الـخيالية بالـحقائق الواقعية، وحافظت الدون كيخوته على هذا الإبدال، وجعلته حافزا مغذّيا للأفعال، وسيكون مفيدا إيراد مستندات تؤكّد الصلات بين الوقائع والتخيلات، وأرجحية الثانية على الأولى، حيث تكتسب الـحقائق السردية قوّتها من صدق الإيمان بها في العالـم الـمتخيّل، والثقة بها، والعمل على جعلها حقائق آمن بها صاحبها، وأقرّها، وليس من مدى انطباقها مع الوقائع الـحادثة في العالـم الواقعي؛ ففي الفصل العاشر من القسم الثاني من الرواية كانت أفعال الفارس دون كيخوته قد شاعت، وما عاد ثمة شكّ في سيل الأوهام التي غاص فيها، ومع ذلك يتدخّل ثربانتس، بصوت الـمؤلّف الضمني، فيصرّح بالآتي «لـما وصل مؤلّف هذا التاريخ العظيم إلى الـحوادث التي

يرويها هذا الفصل قال إنه كان يودّ أن يجرّ عليها ذيل الصمت خوفا من ألا يصدّقها أحد، لأن بوادر دون كيخوته الجنونية اندفعت إلى درجة لا يمكن تصوّرها..ومع ذلك، وبالرغم من مخاوفه، فقد صمّم على أن يكتبها كما صدرت عن دون كيخوته، من دون أن يضيف أو ينقص من الحقيقة مثقال ذرّة، وبدون أن يتوقّف عند ما عسى أن يُوجّه إليه من اتّهام بالكذب، وقد أصاب في هذا؛ لأن الحقيقة تطهّر ولا تدمّر، وتمضي دائما فوق الكذب، كالزيت فوق الماء»[148].

جاء هذا التأكيد برهانا للقاعدة التي أشار لها في الصفحة الأولى من الرواية بوعده أنه لن «يحيد في رواية الوقائع عن الحقيقة قيد أنملة»[149]. ودعم ذلك بالخداع السردي القائل بأخذ حكاية الفارس الشهير من مصادر تاريخيّة سبقت ثربانتس إلى الاهتمام به، ومنها مدوّنات سيدي حامد بن الأيل، التي عثر عليها في طليطلة بالعربية، وترجمت إلى الإسبانية. يريد المؤلّف منح الشخصيّة هُويّة حقيقيّة وليست هوية سرديّة، إذ اجتذبت إليها عناية طائفة من المؤرّخين، فموقعه في مرتبة ثانية دونهم. ومع إقراره بنسبة الكتاب لابن الأيل «الفيلسوف المسلم»، و«صاحب العقل الراجح»، الذي هو «زهرة المؤرّخين»[150]، فقد ظهر الكتاب ممهورا باسم ثربانتس الذي يحمل المعنى نفسه بالإسبانية، أي ابن الأيل، فقد «كنّى عن نفسه بادعاء زائف، وتلاعب بدلالة الألقاب في اللغتين العربية والإسبانية ليمرّر خدعة سردية بارعة»[151]. ولم يكتف بذلك بل أقحم نفسه في سياق الأحداث في مطلع القسم الثاني ليدرأ عنه تهمة معيبة، وينزع شبهة باطلة، ويعدّل خطأ جسيما لحق به من كاتب انتحل تاريخ فارسه.

ومضى ثربانتس في تعميق الوهم حينما نطق في نهاية القسم الأول من الرواية، باسم مؤلّف مجهول، واعترف بأنه «رغم كل ما بذله من جهد في سبيل البحث عن رواية مغامرات دون كيخوته في خرجته الثالثة. لم يستطع العثور على أيّ أثر لها، على الأقل في وثائق صحيحة، وكلّ ما يعرف وفقا

للنقول الـمحفوظة في الـمنتشا، هو أنّ دون كيخوته في خرجته الثالثة ذهب إلى سرقسطة حيث شهد الـمباريات التي جرت في هذه الـمدينة، وأنه قام فيها بأعمال جديرة بشجاعة، ورجاحة حكمة، لكن الـمؤلّف لـم يعثر على أي شيء يتعلّق بمغامرته الأخيرة وموته»[152]. ومع ذلك طرقت سمعه أخبار ورد فيها ذكر مغامرات الفارس، وجمال محبوبته، وهزال بغلته، وإخلاص حامل سلاحه، بل ودفنه، وقد سعى «الـمؤلّف الـحقيقي لهذه القصة» إلى إدراج بعض تلك الأخبار في خاتمة الكتاب؛ لأنها الـمكان الـمناسب لذكر محاسن دون كيخوته بعد موته، والتمسَ من القارئ أن يصدّق ما ورد في قصته، ومن ذلك جملة مراثٍ نُقشت على قبر الفارس، كتبها أعضاء «أكاديمية أرجميسا في إقليم الـمنتشا»، ما يرجّح أن تكون مسقط رأسه، وفيها مرثيات تُشيد بفروسيته، وتعدّه خَلفا لعظام الفرسان في التاريخ، وفيها رباعيات تتغنّى بجمال حبيبته «دلثنيا دل توبوسو» صاحبة الوجه البضّ، والصدر الواسع، والسِمْت الـمستكبر، وفيها مدائح بالبغلة «روثينانته» التي بوّأته فارسا لا نظير له، وفيها ثناء على سانشوبنشا القميء، لكنه الأعجوبة الـمدهشة في شجاعته. وعلى شاهدة قبره نقش أحد أعضاء الأكاديمية قولا جاء فيه «هنا يرقد الفارس، الـمضروب كثيرا، الـجوال السيئ التجوال، الذي حمله روثينانته في دروب ودروب، وبجواره يرقد سانشوبنثا الـمغفّل، أخلص سائس عُرف بين السوّاس، وهنا ترقد دلثنيا، وعلى الرغم من كونها كانت نضرة بضّة، فقد استحالت إلى تراب ورماد بفعل الـموت الـمروّع، ولدت من عنصر عفيف، وكان لها سِمْت السيدة العظيمة، وكانت شعلة العظيم كيخوته، ومجد قريتها»، واندرست بقيّة الـمدوّنات بعد أن نخر الدود حروفها، فكلّف أحد أعضاء الأكاديمية بترميمها، فأفلح في عمله «بفضل السهر والـجهد الـمتواصل، وإنه ينوي نشرها، على أمل أن يخرج دون كيخوته خرجته الثالثة»[153].

أقفل الـمؤلّف حياة دون كيخوته بنهاية القسم الأول، لكن تاريخ ذلك

الفارس لـم ينته بموته من طرف هذا الـمؤلّف، فثمة مؤلّف آخر استأنف كتابة مغامراته الـجديدة، غير أن الأخبار حوله كثيرة، وبعضها محفوظ في أرشيف أقليم الـمنتشا، وتمكّن أحد أعضاء الأكاديمية من فكّ شفرات الـمدوّنات التالفة، وهي تصور خرجته الثالثة، عسى أن تتوفّر الظروف لإظهارها، فثمة احتمال بقدوم أخبار جديدة عن ذلك الفارس، وقد استأنف الـمؤلّف العمل على كتابة القسم الثاني، لكن أمرا جللا وقع بين نشر القسمين، وهو انتداب كاتب آخر نفسه لتدوين أخبار الفارس في خرجته الثالثة قبل أن ينشر ثربانتس تكملة الكتاب، فأدرج هذا الـموضوع في سياق الرواية في غير مكان من فصولها.

ومعلوم بأنّ الـجزء الأول من الرواية نُشر في عام 1605م، وشاع ذكره في الإسبانية بتسع طبعات في حياة ثربانتس، وتُرجم إلى الإنجليزية والفرنسية بُعيد صدوره بسنوات قليلة، ثم ظهر كتاب مُنتحل حول الفارس نفسه، ما دفع ثربانتس إلى نشر الـجزء الثاني الـمكمّل للأول في عام 1615م. في خريف عام 1614م، وبعد تسع سنوات من نشر الـجزء الأول، طُرح في الـمكتبات جزء ثان من «الدون كيخوته» لـمؤلّف دُعي باسم «ألونسو فرنندت دي أبيانيدا» تولّى استكمال أحداث رواية ثربانتس بجزء ثان، وذريعته في ذلك: ليس بمستغرب أن يتمّ اللاحق عمل السابق، فهو من التقاليد الـمعمول بها في ثقافة السابقين؛ فظهر الكتاب لـمؤلّف لـم يقع التـحقّق من وجوده، وحسب «بنتام» فهو كتاب ركيك في بنيته وأسلوبه، بل هو «من أسوأ ما كُتب في تاريخ الأدب»[154]. وما اكتفى ذلك الـمؤلّف بالسطو على أعمال الفارس دون كيخوته، بل نال من الـمقام الاعتباري للـمؤلف الأصلي بالقول: إنه شيخ مخرّف، وحسود، ومتقلّب الـمزاج، يغضب لأدنى سبب، ما جعل أصدقاؤه ينفضّون عنه، وتندّر منه لأنه عاطل اليد، وزوج مخدوع، وطلب منه أن يخلد للصمت، ويكفّ عن إزعاج الآخرين، فذلك خير له في خاتمة حياته.

اطّلع ثربانتس على الكتاب الـمنحول على فارسه، فسارع إلى نشر الـجزء الثاني بهدف نزع الشرعية عن كتاب دخيل اقتحم موضوعا من ابتكاره، وحرّر له استهـلالا بعنوان «كان الله في عوني» أبطل به مفعول الكتاب الدخيل، وبعد أن ترفّع عن شتم «أبيـانيـدا» راح يردّ على ما ورد عنه من مطاعن «أشدّ ما آلـم نفسي هو أنه يقـول عنّي إني عـجـوز بذراع واحـدة، وكـأنه كـان في مقـدوري أن أوقف عجلة الزمان فـلا تدور بالنسبـة إليّ، أو كأنّ يدي تحطّمت في حـانة من الـحـانات، لا في أعظم عـمل يسـتـحقّ الـخلود عـرفـتـه القـرون الـماضية، وتعجب به القرون الـحاضرة، ويمكن أن تحلـم به الأجيال الـمقبلة». ثم باشـر في تعـداد مناقبـه في الـحـرب التي شلّت يده، فـذلك الشلل دلالة شرف وليس مبعث انتقاص، وخاطب الـمؤلّف الـمتنكّر «ثم رأيتُه ينعتني بأني حـاسـد، ويعـتـقـد أني من الـجهل بحيث أحـتـاج إلى أن يعلّمني مـا هو الـحـسـد. وهذا أمـر يحزّ في نفسي. وأقـول قسـمـا بشـرفي وضـمـيـري إني لا أعرف من نوعي الـحسد غير النوع الـمقدّس النبيل الـحسن القصد»، وتحدّاه الإعـلان عن هويتـه، فـهـو «لا يجرؤ على الظهـور في وضح النهـار، ويموّه على اسمه وبلده، كما لو كان مرتكبا لـجريمة الطعن في الذات الـملكية». وختم مخاطبا القارئ «لن أطيل عليك أيها القارئ العزيز. وإنما أنبّهك إلى أن هذا القسم الثاني من «الدون كيخوته» الذي أقدّمه لك الآن، قد فُصّل على نموذج القسم الأول نفسه، ومن نفس قماشه. وفيه أقدّم إليك دون كيخوته في تلاوة مغامراته، حتى وفاته ودفنه، كيـلا يخطر ببـال أحد أن ينسب إليـه أفعـالا جـديدة»[155]. وإذ جـعـل ثربـانتس دون كـيـخـوته، في عنوان القـسم الأول من روايته، نبيلا بارعا، فقد جعله في عنوان القسم الثاني فارسا عبقريا.

عمّقت هذه الـمناوشة بين الـمؤلّفين موضـوع التنازع حول ملكيّة تاريخ الفارس دون كـيخوته، فلـم تعـد أفعاله مرتهنة بصفـحـات كتـاب سردي، بل فاضت عن إطارها الــمتخيّل، وأصبحت موضوعا لنزاع بين الـمؤلّفين حول الاستئثار بذلك التاريخ، فأضيفت طبقة جديدة من التوثيق فوق الطبقة التي

زعم فيها ثربانتس أن مؤلّف الكتاب الأصلي هو سيدي حامد بن الأيل. وينبغي التفريق بين أمرين في هذا الموضوع: أمر له صلة بأحقية تملّك تاريخ دون كيخوته، وفي هذا السياق يندرج الخلاف بين ثربانتس وأبيانيدا، وأمر آخر، أكثر أهمية في الدراسات السردية، له صلة بطبقات السرد في الرواية، ونثر الإشارات في سياقها، بما يجعل القارئ يصدّق بحقيقة تاريخ ذلك الفارس.

10. وجوب الكذب السردي

ولم يوفّر ثربانتس همّة في زيادة جرعة الكذب بادّعاء قول الحقيقة، وبذلك انقلب الكذب إلى صدق؛ فأعمال دون كيخوته تفوق في غرابتها الأكاذيب المُحالية، ويريد المؤلّف التنصّل من تهمة الكذب ليخلع على نفسه شرعية المؤرّخ الأمين في التعبير عن خيالات غزت عقل دون كيخوته، فما عاد معيار الصدق والكذب قابلا للفصل بين المُحتمل منها وبين المُحال، فاقترح حلا يبرّئ نفسه من الكذب بتدوين «حقائق» لا يعقلها عاقل، ولا يدركها دارك، وتلك غاية أي سرد مجيد يدفع بقرائنه المتوارية خلف أفعال الشخصيات؛ بما يجعل القارئ يصدّق بالمُحالات، ويثقّ بمضمونها، وقد يساعد على إشاعتها؛ فالكذب، والحال هذه، غاية كل كتابة سردية. ما عاد الكذب تهمة بل شرفا لا يحظى به إلا كبار الكتّاب الذين أنجبوا سلالة من الكَذَبة غايتها المضي بهذه الأفعال السامية إلى غايتها.

ومن الصواب القول بأنّ ثربانتس طرق باب الكذب السردي، وفتحه على مصراعيه، ودعا الروائيين لأن يوغلوا فيه من غير خوف، ولا خجل؛ ففي السرد ينبغي أن تنقلب الأمور إلى أضدادها، ولكي تكون كاتبا مجيدا، فينبغي أن تكون كاذبا بارعا، وإن لم تتمرّس بالتكاذب، فسوف يلفظك عالم السرد، ويصمك بإحدى بأقسى التهم الشائنة بحقّ الكتّاب، وهي: الصدق[156].

ولـم يكن كـذب ثربانتس مـشينا بذاته، فـهـو هو كـذب برئ دفع بكهل لـم يثبت على اسم واضح إلى حلـم يقظة فـرأى نفسه فارسا، وشيّد من أوهامه بناء خياليا عاش فيه محاربا، وعمل على ألا تخذله أوهامه، وقد أضحت واقعا متـخيّـلا أسـمى عنده من الواقع الـحـقـيـقي، ومضى لا يثق في الواقع، ولا يعرض معتقداته للاختبار، متحاشيا أن تكذّبها الوقائع إذا أحسّ بأدنى خطر من ذلك، وهذا ما يلوذ به كثير من الناس حينما تتحدّى وقائع الـحياة الأوهامَ العزيزة لديهم، فيصبح التصديق بها أكثر تحقّقا من التصديق بالواقع[157].

لـم يغب موضوع الكذب السردي عن بال دوستويفسكي، فعقدَ له فصلا صغيرا بعنوان «لا ينقذ الكذب إلا الكذب» في كتابه «يوميات كاتب» تطرّق فيه للكذب في «الدون كيخوته»، فرأى أن الفارس الـحزين الـمظهر، وأكثر الفرسان شهامة، وبساطة نفس، بين أقرانه، اعترته حيرة مفاجئة، وغرق في تفكير طويل في إحدى خرجاته مع تابعه سانشوبنثا، حول أمر يخصّ عظام الفرسان، وفي القلب منهم أماديس الغالي، أولئك الذين خلّدت أعمالهم روايات الفروسية التي لا يشكّ في صدق أحداثها ذو عقل، فرأى أنهم يصادفون، في أثناء جولاتهم، جيوشا جرّارة من الـخصوم تضم زهاء مئة ألف محارب، ترسلهم قوى شريرة يمثّلها سحرة حاسدون لعرقلة مساعي الفرسان في بلوغ غاياتهم العظيمة بدعم من محبوباتهم، وما أن يظهر الأشرار حتى يشهر الفارس سيفه، ويهتف باسم حبيبته، ويقتحم صفوف الأعداء بمفرده، ويبديهم عن بكرة أبيهم.

شُغل دون كيخوته بأمر يأبى العاقل تصديقه، وهو استحالة أن يتولّى فارس فرد قتل مئة ألف محارب في منازلة واحدة حتى لو ظلّ يقطف الرؤوس ليل نهار بلا توقّف؛ لأن قتل محارب واحد يستغرق وقتا، فما بالك بجزّ رقاب مئة ألف في سوح الوغى، فكيفما لوّح الفارس بسيفه، فلن يتمكّن من إبادة هذا العدد الكبير في منازلة بالسيوف تستغرق بضع ساعات. غير أن روايات الفرسان تثبت أن الأمر صحيح، ولا مجال للشكّ فيه مهما كانت الأسباب

والظروف. وبعد طول تفكير حلّ دون كيخوته اللغز الـمحيّر، وأخبر به تابعه: فلأن السحرة يجسّدون قوة شيطانية، فإنّ جيوشهم من جنسهم تحمل طابعا سحريا وشيطانيا، وهم بخلاف الـمحاربين من بني البشر، يتألّفون من أوهام صنعها السحرة على شاكلتهم، وأجسادهم ليس من جنس أجساد البشر، بل هي أشبه بالرخويات، والديدان، والعناكب، ولهذا فإن حسام الفارس، وقد حملته يد قوية، يقطع هذه الأجساد بلـمح البصر من دون مقاومة، كما لو أنّ صاحبه يلوّح به في الهواء، وفي كلّ مرة يبتر عددا هائلا من تلك الـمخلوقات الهشّة الـمتراصّة؛ ما يفسّر سرعة ظفر الفارس بخصومه كلهم[158].

بهذا التخريج سوّغ دون كيخوته الكذب الصريح في روايات الفرسان، التي لا يغشاها شكّ عنده؟ حدث ذلك بكذب مضاعف، زاد فيه على كذب السابقين بكذبه، فمن أجل إنقاد ما رآه حقيقة اختلق كذبا مضافا، فأولئك الأعداء الـمئة ألف محاربون بأجساد رخوية يخترقها سيف الفارس بالـجملة، وبهذه الطريقة دفع الشكّ عن الـحقيقة، وأصبح بالإمكان تصديق أوهام دون كيخوته، فلكي نحصّن كذبة من الشك نحيطها بكذبة أكبر[159]. بعد هذا الاستطراد خلص دوستويفسكي إلى أن «الكذب ضروري من أجل الـحقيقة، فكذب على كذب يفضي إلى الـحقيقة»[160]. يفتح هذا التفسير بوابة السرد على الأكاذيب اللطيفة، فهو كذب لا يراد به نقض قانون أو عُرف، إنما غايته غمر الـمحالات بالـمزيد منها، فينشأ سياق يتيح للشخصيات ممارسة الكذب من دون أن تُتهم بأنها كاذبة، فما أبعدها عن الـغش! وما أنآها عن الـخداع! ويصعب العثور في تاريخ السرد على شخصية تضاهي دون كيخوته في صدقه، ومع ذلك فهو يسبح في بحر من الأكاذيب.

بهذا الصنيع طرحت الدون كيخوته أمرا يكاد يكون غير مسبوق في تاريخ الآداب السردية، فبطلها يقوم بتعديل سلوكه وأفكاره في ضوء سلوك وأفكار أبطال الأعمال السردية التي شغف بها، أي أنّه جعل من معايير العوالـم الافتراضية، وهي عنده تقاليد الفروسية، معيارا لتقويم العوالـم الواقعية،

فأمسى الـخيالي رقيبا على الواقعي، وبالسرد يختبر صحة الواقع، فيتولّى الواقع تمثيل التخيلات السردية؛ لأن دون كيخوته يريد إنزالها منزلة الوقائع الثابتة، وهذا قلب للتصوّرات السائدة في كون الآداب السردية هي التي تتولّى تمثيل العوالـم الـمرجعية وليس العكس. ظهر ذلك بالتدريج حينما شرعت الرواية في صوغ هوية دون كيخوته حيث غاص النبيل «كيخانو» في العوالـم الـمتخيّلة لروايات الفرسان، فاضمحلّ عالـمه الـمرجعي ولـم يعد موضوع اهتمام من طرفه.

وقع استبدال بين عالـم واقعي ما عاد يُرى، وعالـم خيالي جرى اعتباره حقيقة أكيدة، فخرج ذلك النبيل بسلاح الفرسان ليتولّى ترميم عالـم أصابه الـخراب على وفق شروط العالـم الـمستعار من روايات الفرسان. ولعله من الـمجازفة القول بأن ذلك حدث فريد في تاريخ الآداب لا نظير له إلا في تاريخ الأديان؛ فالنصوص الدينية الـمعتمدة، في العقائد السماوية الكبرى، هي التي دعت إلى صوغ العالـم الدنيوي على غرار عوالـمها الافتراضية. نجمتْ هذه الخدع في مستويات السرد بسبب فضولِ الـمؤلّف في اقتحام سياق الأحداث، كلما عنّ له ذلك، ورغبته في التضليل بفسح الـمجال أمام سيدي حامد بن الأيل لأن يرتّب نسق الأحداث، ويتحكّم في مسارها، فيقطعها مرة، ويوصل بينها مرات، ويرمي في إطارها بحكايات اعتراضية عن عشّاق، ورعاة، ونبلاء، يتركون أفعال الفارس معلّقة، قبل أن تنساب مغامراته في مجراها، باعتبار أن ابن الأيل صاحب النسخة الأصلية من حكاية الفارس؛ لأنه يريد أن يوهم بأنّ قصته تاريخ محقّق لفارس تبعث أفعاله البهجة بمقدار ما تبعث قصته الارتياح، فهي تستجلب إلى الحاضر العبوس ألق الـماضي البشوش «ما أسعد الأزمان التي عاش فيها الفارس الشجاع دون كيخوته الـمنتشاوي. لقد أمضى نيته النبيلة على بعث طريقة الفروسية الـجوالة بعد أن انقضى عهدها، وكادت تتلاشى. فأصبحنا بفضله نتمتّع الآن، في هذا العصر الـمحتاج إلى التسلية والبهجة، بلطائف قصته

الـحقيقية، وبما تنطوي عليه من نوادر وأحداث لا تقلّ لطفا في معظمها ولا براعة صدقها عن القصّة نفسها»[161].

أثرى هذا التلاعبُ، في رصف الـمرايا السردية الـمتقابلة التي تتمرأى فيها الأحداث، وتتضاعف الوقائع بمنوال تكراري صاعد ينتهي بيقظة الفارس من أوهامه، الـمعنى العام للرواية، فكلّما توهّم القارئ أن البطل عاد إلى رشده غمرته طبقة أخرى من الأوهام، فالقرائن التي يراها أمامه، أو الأحداث التي تقع له، يقوم بتأويلها في ضوء سلوك الفرسان، وليس في ضوء واقعه، وفي كتب التواريخ الـمتخيّلة، وليس في مدوّنات الوقائع العيانية. وقد أصاب «غويتيسولو» فيما ذهب إليه من أن ثربانتس كان «يلجأ إلى أقنعة عديدة يقدّم من خلالها الوجه والوجه الآخر، يقابل بين الأحكام والقناعات الـمختلفة، ويلوّن في كل خطوة يخطوها، ويصحّح الاستنتاجات الـمتعجّلة التي تكوّنت في ذهن القارئ. وكما لو كان في بهو من الـمرايا، فإنّ القارئ عليه أن يتقدّم متهمّسا، أن يرجع إلى الوراء مرارا حتى يعثر على الـمخرج؛ ذلك أن ثربانتس، البارع في فنون التلميح، والسخرية، واللبس الـمقصود، يلذّ له أن يلغم بخفاء، أرسخ قناعات القارئ، وأن يقوده في حقل حافل بالألغام، وانعدام كلّ يقين»[162].

قُلبتْ وظيفة الكتابة السردية في الدون كيخوته، وثمة أدلّة على الإبدال الـجذري في وظيفة تلك الكتابة، منها أن النبيل الـمغمور، الـمنكبّ على كتب الفروسية، لـم يستقرّ على اسم يتعرّف به، فهو إما كيسادا، أو كيخادا، أو كيخانا، أو كيخان، وإن كان الأرجح أن يكون كيخانو، فما دام الاسم لـم يستقرّ على حال، فقد تشتّت هوية الـمسمّى. فلا سَلفَ له ولا خَلَف، ولا يُعرف نسبه، ولا تاريخ ميلاده، ولا سيرته التي تكشف نموّه النفسي والعقلي قبل انخراطه فارسا، وتجنّب الكتاب ذكر مسقط رأسه، وهو نحيل القوام، عابس الوجه، فيه كل ما يبعث على الخوف والضحك معا، وقد هتكت كتب الفروسية عذرية عقله، وتضخّمت أوهامه جرّاء الانكباب عليها؛ لأنه

«علف قلبه ببطولات ومآثر أولئك الفرسان المجدّين الذين بتخلّيهم عن الحياة العابرة، تطلّعوا إلى المجد الذي يبقى، وقد كان هذا التطلّع إلى المجد هو الدافع في عملهم»[163]. وقد أشار كونديرا إلى أن أبطال الروايات الكبيرة لا أبناء لهم، فلا أبناء لدون كيخوته، ولا لكثير من نظرائه؛ فالعقم هو روح الرواية، وهي «تنفر من التوالد»؛ ولذلك «تعزل شخصا وتنير سيرته الذاتية، وأفكاره، وأحاسيسه، وتحيله غير قابل لأن يعوّض، فتجعل منه مركز كلّ شيء». يموت دون كيخوته من دون وارث غير أن «هذه النهاية ليست كاملة ونهائية إلا لأنّ دون كيخوته لم يلد أبناء، ولو كان ترك أبناء لاستمرّت حياته، ولكانت قُلّدت أو تمّ التنازع حولها، ولتمّ الدفاع عنها، أو لكانت تمّت خيانتها»[164].

تحقّق لدون كيخوته ما أراد من رفعة الشأن، فاستجابة لشغفه بكتب الفروسية، بدأ ينسحب من عالمه الرتيب إلى عالمها العجيب، وانكبّ عليها بنهم جعله يقصّر في شؤون حياته الأخرى، وحمله الإفراط في قراءتها على بيع أجزاء من أجود أراضيه الزراعية لشرائها، فاقتنى منها «كلّ ما استطاع اقتناؤه»، وغرق في عوالمها بما فيها من «ألوان السحر، والخصومات، والتحدّي، والمعارك، والجروح، ولفتات المجاملة، والعشق، والعذاب، والغرائب المستحيلة، وامتلأ وهمه يقينا بأنّ هذا المخزن الهائل من التهاويل والأحلام هو الحقيقة بعينها، ولم يكن ثمّ في الدنيا أصدق من هذا التاريخ»[165].

لعبت المقايضة دورا حاسما في توجيه حياة ذلك النبيل؛ فبالدنيا الرتيبة التي عاش فيها استبدل الدنيا المثيرة لروايات الفرسان، فانغمس في عالم مواز لعالمه ينهل منه تصوّراته، وأفكاره، ومواقفه، وقيمه، في سعي منه للتطابق معه إلى درجة نسيان ذاته. وهذا الانزلاق من عالم إلى عالم آخر نتج عنه، صوغ هوية جديدة له، وحلول معايير متخيّلة لصدق السلوك مكان معايير واقعية، وجرى توسيع المكان من سهل في مدينة إسبانية إلى وهم

الترحّل في أصقاع العالـم، وإذ كان النبيل رجلا نكرة في بلاده، فقد أمسى أحد فرسان السلالة الذهبية التي تغنّى العالـمُ بذكرها، فمن تقاليد تلك السلالة ينهل، ومن أعمالها الجليلة يستلهم، وما عاد قابلا للإقامة في قرية مجهولة، ولا حاملا لاسم غير متّفق عليه، فهو يصبو إلى هوية مرموقة، هوية فارس، يخترق بها الزمان والـمكان، هوية الفارس دون كيخوته.

11. محاكمة الأوهام، والفروسية بالنيابة

حلّ خليط من الـجنون والتعجّل، محل الفطنة والتريث، واختفى الإدراك السليم، وأصبح العالـم موضوعا للانفعالات النفسية التي يوقدها خيال جامح يدفع بصاحبه إلى الهلاك، فقد اضمحلّت قدرة ذلك النبيل على ضبط أفعاله، وبدأت نقطة التحوّل في حياته استجابة لذلك، وتخيّل نفسه مخلّصا للعالـم من شروره، ولكي يكون عليه أن ينتحل دور فارس يطوف القفار ليُؤكد هويته الـجديدة بأفعال جسورة يحاكي بها أعمال أسلافه من سلالة أماديس الغالي، وقد أبدى استعدادا منقطع النظير لافتداء نفسه من أجل نصرة الـمظلومين، فيجهز على البغاة والطغاة، ويرغمهم على طاعته، وما لبث أن أصبح معرّفا بهوية فارس جوال.

وبانتحال الاسم الـمضخّم «دون كيخوته» أصبحت لكيخانو هوية، فالسرد هو الذي منح رجلا منسيّا هويةً يتعرّف بها حيثما حلّ، وأينما ارتحل، فالعجوز الأثرم، الأعجف، الهزيل، حمل لقب الفارس الـحزين الطلعة، ثم لقب فارس الأُسود، وقد نصّب نفسه مُقوّما لعالـم يعجّ بالآثام. ومن ذلك التقاء دون كيخوته، في القسم الثاني من الكتاب، بقرّاء القسم الأول بعد أن أُدرج اسمه في تاريخ الآداب الفروسية، وأصبح فارسا يتلهّف الناس لـمعرفة أخباره؛ فراح يكافح من أجل الـحفاظ على صورته الـحقيقية، ويرّد عن نفسه ضرر الصور الـمزيّفة التي ظهرت في كتاب نُحل عليه من مؤلّف مُغرض. لـم ينجح السرد في ترقية حال رجل مغمور، بل جعله فارسا يتعقّب الناس أنباءه،

ويشيرون إليه بالبنان، فيبدي حرصا مفرطا في الحفاظ على صورته المهيبة فارسا جوالا.

وعلى الرغم من رغبة دون كيخوته في إصلاح العالم الذي يعيش فيه، أي العالم الإسباني في القرن السادس عشر، فلم يخل الأمر من طلب للمجد الشخصي والقومي والديني، فَسِيَر كبار الفرسان عرضت عليه أهدافا خاصة، وأغراضا عامة، منها «تألّق مجده»، ومنها «خدمة وطنه»، ومنها «قهر الأشرار، وإنصاف الأخيار» ومن بينها أن «يتوّج بتاج إمبراطورية طرابزون»[166]، وإلى ذلك راودته رغبة الخلود «طوبى للعهد الذي ستذاع فيه أفعالي الجريئة الرائعة الخليقة بأن تُنقش على البرُنز، وتُحفر على المرمر، وتُرسم على الخشب، لتحيا أبدا في ذاكرة الأجيال المقبلة»[167]. أهواء دون كيخوته شبيهة بأهواء «بيكروشول» في رواية رابليه الذي تطلّع قبله إلى تأسيس إمبراطورية عالمية يكون على رأسها، ثم يصبح إمبراطورا لطرابزون، ويَفْتِكَ بالعثمانيين الذي سلبوا القسطنطينية[168]. ولم يغب ذلك الخيال عن خواطر دون كيخوته، ومعلوم بأن ثربانتس أمضى نحو خمس سنين أسيرا لدى الأتراك في الجزائر بين الأعوام 1575–1580م قبل مفاداته، وعودته إلى بلاده، وقد دسّ تجربة أسره في ثنايا الدون كيخوته بما يوافق مقتضيات السرد من تغيير وتكييف[169].

وفي وقت سعت فيه الدون كيخوته إلى تثبيت حقيقة سردية لها صلة بالتخييل المحض، فقد راقبت إبطالها بالتدريج، حينما أعادت الاعتبار للواقع على حساب التخيّلات في نهايتها، وتمثّلت تلك الحقيقة بتجربة رجل شحب عقله، وذبل إدراكه، وأصيب بالكمد؛ لإدمانه قراءة كتب الفروسية، فعبّر عن هوسه بها بأن نصّب نفسه فارسا، وشرع في تسوية أخطاء العالم كما قام بذلك أسلافه، فانتحل اسما يليق به، وانتقى حبيبة، وانطلق صحبة حامل سلاحه للقيام بتلك المهمة الجليلة. نبش ذلك الرجل في كتب الفرسان، وحظي أماديس الغالي بإعجابه، وخلبت لبّه مغامراته الجسورة،

وأصبح همّه مطابقة مثاله الأعلى في الأعمال التي خاضها.

توهّم دون كيخوته قدرة كاملة في التشبّه بأعمال أماديس الغالي، وإذا تسلّح أماديس فارسا على يد أبيه بيريون، وخرج باحثا عن المغامرات يختبر نفسه في إصلاح العالم، فقد حذا دون كيخوته حذوه في ذلك، لكن مهابة تسليح الأول قابلتها فكاهة تسليح الثاني، وفيما مضى ذاك في مغامراته من غير تعثّر سقط هذا في أخطاء لا نهاية له متوهّما دور سلفه، وإذ شُغل أماديس بالبحث عن أصله الملكي، ولمّ شملّ سلالته العريقة، فإن دون كيخوته لم يشغل بأصل ولا فصل، بل جعل من أماديس أبا في الأفعال والأعمال، وراح يستجمع من مروياته ما يديم مغامراته، ويقلّد أفعاله، فهي حوافز يعوّض بها عمّا يفتقر إليه من حوافز، فكلّما همّ بفعل فإنما لأن له نظيرا في أعمال سابقيه، وكلّما أخفق بمغامرة وجد لذلك ذريعة فيها، وبذلك انفصل عن عالمه ورمى نفسه في عالم تلك المرويات المفعمة بالإثارة والمغامرة.

اقترح «رينيه جيرار» تفسيرا مميزا لأعمال دون كيخوته قام على مفهوم «وسيط الرغبة»، إذ جعل دون كيخوته من أماديس الغالي مثله الأسمى، فهو ليس فارسا جوالا بين الفرسان، فحسب، بل هو «الوحيد، والأول، والأوحد، معلّم جميع من وجدوا في هذا العالم، وسيّدهم»، وما دام الوسيط حائزا على هذه الهيبة الجليلة، والمكانة المرموقة، فإن «الفارس الجوّال الذي يحاكيه أفضل من غيره سيكون الأقرب إلى بلوغ الفروسية». وفي ضوء رغبة دون كيخوته في أن يكون مُريدا لمُلهم ما برح يَهبه فضائل الفرسان من غير حساب، فقد تخلّى له عن «الامتياز الأساسي للفرد؛ فلم يعد يختار موضوع رغبته، بل أماديس هو من يختارها بالنيابة عنه، والمريد يندفع نحو الموضوعات التي يدلّه عليها»[170]، فظلّ يسعى للارتقاء بأعماله إلى مستوى أعمال مُلهمه حتى اللحظة الأخيرة التي انهزم فيها، وأُرغم على العودة إلى منزله، والكفّ عن قراءة روايات الفرسان، فما اقتصر دور الوسيط على دفعه

للخروج فارسا، إنما بامتثاله للأعراف التي رسخها ذلك الوسيط في آداب الفروسية، أُجبر على التخلّي عن فروسيته، والرجوع ذليلا إلى بيته بعد أن غُلب على أمره، فمن أعراف الفروسية امتثال الفارس الخاسر لشروط الفارس الظافر.

اقتضت هذه المحاكاة بيان تفصيلي بفحوى روايات الفروسية من أجل تسويغ أعمال التابع دون كيخوته للمتبوع أماديس الغالي، وهي تختلف عن تبعيّة سانشوبنثا لسيّده، وبذلك حمل السرد رؤيتين متناقضتين، أولاهما رؤية دون كيخوته الذي ما برح يشرح لكل طارق مكارم الفرسان، ونُبلهم، وحاجة العالم لهم، كما عرفها في كتب الفروسية، وكان «خياله، في كلّ ساعة وفي كل لحظة، مليئا بالمعارك، وأطياف السحر، والمغامرات، والغراميات، وألوان التحدّي والمنازلات التي ترويها كتب الفروسية الجوالة، ولم يكن يفعل، أو يقول، أو يفكّر، في شيء، من دون أن يتّجه إلى أمثال هذه التهاويل والأوهام»[171]. وهنالك رؤية نقيضة حملها مناهضو كتب الفرسان، ومنهم قسّيس القرية، وحلّاقها، وحامل الإجازة كرسكو، والخادمة، وابنة أخت دون كيخوته، وسائر الشخصيات العارفة بتخطّلاته العقلية والنفسية، وعلى رأسهم الكاهن، وفيها ذم صريح لفحوى كتب الفروسية، واستهزاء بها، وبيان الأثر الشائن الذي تتركه فيمن يداوم على قراءتها.

جرى التعبير عن الرؤيتين المتعارضتين بالحوار بين الكاهن ودون كيخوته حول روايات الفروسية، وما تطويه من تغيير زاوية النظر للعالم، فبعد أن أفرط دون كيخوته بمجاهداته في جبل «الشارات»، وكاد يُهلك نفسه، احتيل عليه، وحُمل في قفص على عربة تجرّها الثيران لإعادته إلى قريته، وذلك بتدبير من بعض العارفين بخَبله، وخلال الطريق، وفيما كان محمولا كالبهيمة المقيّدة، جرت مناقشة بينه وبين الكاهن حول جدوى آداب الفروسية، وفيها ارتسم التعارض بين الفكر الديني والتخييل السردي. انطلق الحوار من الحال التي كان عليها، فقد ظنّ نفسه مسحورا وليس مأسورا، وهو

نوع من السحر غريب عليه، فما سبق له أن قرأ بأسر فارس في قفص، ففي ذلك خروج على أعراف الفروسية، وعلى هذا فلا يصدّق حاله، فانشأ يقول «لقد قرأت كثيرا من قصص الفرسان الجوالة، وأهمّها، لكنني لم أقرا أبدا، ولم أر، ولم أسمع أنّ الفرسان المسحورين يساقون بهذه الطريقة، بهذا السير البطيء المتراخي لهذه الدواب الكسول، بل العادة جرت أن يحملوا في الهواء، بسرعة جبّارة خارقة، مدثّرين في غمام وغيوم، أو في عربة من النار، أو على فرس طائر، أو أي حيوان مماثل، لكن أنْ أساقَ هكذا على عربة تجرّها الثيران، فبالله إن هذا يثير الحيرة في نفسي، ومع ذلك فقد يجوز أن تكون الفروسية، وأنواع السحر في هذا العصر، مضطرّة إلى سلوك طريق آخر غير طريق القرون الماضية، وربما أيضا، لأنني فارس جديد في هذا العالم، وأول من بعث طريقة الفروسية الجوالة بعد أن طواها النسيان، أقول ربما اختُرعت أنواع أخرى من السحر، وطرق أخرى في قيادة المسحورين»[172].

لم يدرك دون كيخوته أسره في قفص، ولا القصد من حمله على العربة، فقد حسب أنه تعرّض للسحر من طرف عفريت اعترضه ليحول دون المضي في حملته ضد الأشرار، فتدخّل الكاهن على عجل، وهو يعرف تخطّلاته، وأسفر عن رأيه بكتب الفروسية لإبطال مفعولها في نفسه، فقد سبق له أن قرأ شيئا منها، لكنه أدرك أنها «ضارة بالدولة ضررا بالغا جدا»، وقدّم مرافعة ضدّها عساه بها يقنع مخاطبه بخطرها «عندي أنّ هذا اللون من التأليف قد تولّد عن الخرافات القديمة، وهي قصص مضحكة لا تستطيع إلا الترويح عن النفس من دون إفادتها مثل الأمثال التي تجمع بين المتعة والفائدة، وأنّى لهذه الكتب أن تمتّع، وهي حافلة بأمور لا معقولة عديدة؟ إنّ مُتع العقل تتولّد من الجمال والتوافق بين الأشياء التي نراها، أو التي تتراءى لخيالنا، بينما كل ما ينطوي في داخله على قبح أو تشويه فإنه لا يرضي العقل».

وبدأ الكاهن يضرب الأمثلة على المُحالات في كتب الفروسية مما لا يتوافق مع العقل السليم، ولا يحقّق أية فائدة، ولا يظهر فيها أيّ نوع من

الانسجام «لـم أر أبدا كتابَ فروسيةٍ الـحكايةُ فيه تؤلّف جسما كاملا بكل أعضائه، بحيث يتجاوب الوسط مع البداية، والنهاية مع البداية والوسط، بل يؤلّفها الـمؤلّفون على العكس من هذا، من أشلاء متناثرة، حتى ليبدو وكأنّ قصدهم هو أن يصنعوا مخلوقا وهميا، أو وحشا عجيبا، لا شكلا منتظما متناسبا، وإلى جانب هذه النقيصة نجد أسلوبهم جافّا، وحكاياتهم غير معقولة، وغرامياتهم شهوانية فاجرة، وآدابهم مضحكة، ومعاركهم من دون نهاية، وبراهينهم فاسدة، ورحلاتهم خيالية. وبالـجملة، فهم مجرّدون من الـمواهب بحيث يجب نفيهم من الـجمهورية الـمسيحية بوصفهم قوما لا غناء فيهم، ولا فائدة»[173]. وهو موقف يذكّر بموقف أفلاطون من الشعراء في محاورة الـجمهورية[174].

أسفر الكاهن عن معرفة عميقة بروايات الفروسية في سياق تبديده لـخطرها، ففضلا عن اطّلاعه على كثير منها، فقد جرّب أن يكتب فيها، وإن كانت محاولته قد نالت إعجاب الذين اطلعوا عليها، فإنه انصرف عنها؛ لأن ذلك غريب عن مهنته. وفي استراحة للطعام، وقد أبان دون كيخوته عن خيلائه، مضى الكاهن يشتّت غمام تلك الكتب من رأسه «هل من الـممكن-يا سيدي الفارس-أن يكون لقراءة كتب الفروسية قراءة فارغة حمقاء كل هذا السلطان على عقلك بحيث تفقد ملكة الـحكم السليم، فتعتقد أنك مسحور، وتعتقد آلافا من التهاويل البعيدة كل البعد عن الـحقيقة بعد الـحقيقة عن الكذب؟» ثم مضى «أما عن نفسي فإني أصرّح لك بأني إذا قرأت كل هذا من دون أن أظن أنها خرافات، فإنه يفرحني، لكن حين أفكّر في أنه ليس إلا كدسا من الأكاذيب، فإني أضرب بخير هذه الكتب عرض الـحائط، وألقي بها في النار، وإن كانت قريبة مني، وأراها جديرة بهذا العقاب لأنه زائف، خداع، يتناقض مع الطبيعة الإنسانية، وينشئ بدعا جديدة، وألوانا أخرى من الـحياة، ويعطي العاميّ الـجاهل الفرصة لاعتقاد كل هذه الأباطيل. إنّ كتب الفروسية خطرة جدا حتى إنّ في

استطاعتها أنْ تُحدث الاختلال في أكبر العقول حظّا من الـحكمة، كما هو مشاهد فيك أنت يا سيدي، فقد أحالتك بحيث اضطر الناس إلى حبسك في قفص، وجرّك على عربة تجرّها ثيران كأنك أسد، أو نمر يساق من مدينة إلى مدينة لكسب بعض الـمال»[175].

حينما انتهى الكاهن من موعظته على قارعة الطريق، دعا دون كيخوته إلى قراءة الكتاب الـمقدّس إذا أراد معرفة الفروسية الـحقّة، وليس الاستغراق في كتب زائفة، فأصغى دون كيخوته، وحار عجبا من حديث الكاهن، فاتهمه بأنه مسحور؛ لأنه جدّف بحقّ تلك الـمتون العظيمة، وذلك خروج عن سلامة الـحكم، وخاطبه مؤنّبا «إنك مسحور لأنك جرؤت على التفّوه بكل هذه التجديفات ضدّ شيء محقّق مصدّق في العالـم حتى أنّ من ينكره كما فعلتَ أنت يستحقّ العقاب نفسه الذي حكمت به على تلك الكتب التي لا تسرّك، والتصريح بأنه لـم يوجد أماديس أبدا، ولا كل الفرسان الذين تروي الكتب مغامراتهم، هو مثل القول بأن الشمس لا تضيء، وأن البرد ليس باردا، وأن الأرض ليست يابسة»[176].

كشفت الـمجادلة عن رؤيتين للعالـم مختلفتين، فالكاهن، بعدّته الدينية، رأى في استغراق دون كيخوته في مرويات الفرسان خروجا على الإجماع الذي تريده الكنيسة للـمؤمنين، فلا تمكّنهم من الانقطاع عن عالـم الدائرة الدينية، ولا تسمح بإعادة بعث دائرة موازية للتخيّل، فضلا عن كونه ضحية من ضحايا ذلك التخيّل، ومع ما يبديه الكاهن، من تروّ في الـحكم، فمقترحه حرق الكتب الـمسبّبة لتلك الضلالات، ومحق أثرها في النفوس، أما دون كيخوته، الذي غاب عنه إيقاع العالـم الذي يعيش فيه، فرأى في ذلك مغالطة لا توافق العقل السليم، ولا تناسب سنن الطبيعة الثابتة، فإنكارها إنكار للـحقائق التي لا سبيل للاختلاف حولها، وجزاء الـمشكّكين بها النار التي اقترحوها للقضاء على تلك الكتب. لاحت فكرة الـمحرقة علاجا للرؤيتين، وكلّ يمضي في رؤيته التي يناقض بها خصما ارتقى إلى رتبة

العدو، فخلف الجدل الذي استعان بصيغ لطيفة، ومخاطبات وقورة، ربض تهديد بالحرق والإبعاد. جرى اختبار سردي طويل هدف إلى تخريب الرؤية التي أخذ بها دون كيخوته، فلا تتلاشى تلك المرويات بالتخريق والتحريق، فحسب، إنما بُرهن على خطرها بتسليط الضوء على حالة التخريف التي غاص فيها ذلك الرجل، والمهانات التي تعرّض لها في كل خرجة من خرجاته؛ مهتديا بأعمال أماديس الغالي، وهو ما انتهى إليه دون كيخوته الذي مات بعد أن «لعن كتب الفروسية ألف لعنة»[177]، فلابد من إعادة التوازن بعد فقدانه.

ولعلّ العبرة التي استخلصها الكتاب هو رسم مستويين من مستويات التخييل، مستوى له صلة بالخيال المتعقّل الذي تمثله أفعال معظم الشخصيات في الكتاب، ومستوى له صلة بالخيال المُحال الذي غطس فيه دون كيخوته، وجرى، في نهاية الكتاب، انتصار للمغزى الأخلاقي للخيال المتعقّل، حينما استيقظ الرجل من سباته، وتدارك حاله، فخاطب ابنة أخته معترفا «إن تمييزي الآن حرّ سليم، دون أية سحابة من ذلك الجهل الذي نشرته عليّ قراءاتي المستديمة الخطرة لكتب الفروسية الكريهة هذه؛ والآن أقرّ بما فيها من أكاذيب، وأقوال جنونية. ولست آسف إلا على شيء واحد. هو أن زوال الغشاوة عني قد أتى متأخّرا بحيث لن أستطيع تعويض الزمن الضائع بقراءة كتب أخرى تلقي النور في عقلي. إني أشعر باقتراب أجلي، يا بنت أختي العزيزة. وبودّي أن أموت من دون أن أحمل معي إلى القبر لقب مجنون. وإن كنت كذلك طوال حياتي».

تخلّى النبيل عن اسمه المنتحل «دون كيخوته المنتشاوي» وعاد إلى اسمه الأصلي «ألونسو كيخانو»، وصرّح أنه أمسى من أعداء أماديس الغالي، وبطانته من الفرسان، وصار يبغض حكاياتهم التي حرفته عن الطريق الصحيح في الحياة، ولم يكتف ثربانتس بذلك، بل ختم الكتاب باعتراف نسبه إلى قناعه سيدي حامد بن الأيل، المؤلّف الحقيقي للكتاب حسب

زعمه، والذي وصف بأنه «فاحص دقيق عن تفاصيل هذا التاريخ الصادق». جاء فيه «أمّا أنا فسأكون راضيا لأني لم أقصد إلى غاية، ولم يكن لي من رغبة غير أن أبثّ في رفاقي الفزع الحقّ من الأكاذيب والترهات الجنونية التي تحفل بها كتب الفروسية، وهي منذ ظهور دون كيخوته الحقيقي الذي من تأليفي تترنّح قيمتها في نظر الرأي العام. ولا شكّ في أنها ستسقط إلى الأبد». هذا لأن ابن الأيل، وهو ثربانتس نفسه، ربط مصيره بمصير بطله «من أجلي ولد دون كيخوته، وأنا ولدت من أجله. لقد عرف كيف يفعل، وأنا عرفت كيف أكتب، وكلانا واحد»[178].

12. خِدَع التأليف والتركيب

يلزمني التأكيد على أن الطرافة الباعثة على السخرية لا تصدر، فقط، عن الأفعال الغريبة التي خاضها دون كيخوته وحامل سلاحه، ولا في الرؤيتين المتناقضتين للعالم، إنما من الحديث الشائق حول تأليف الكتاب، ومدى انطباق ما دوّن عنهما مع ما قاما به، فهما يحتجّان على كل ما ورد ذكره عنهما، ولم يطابق ما قاما به فعلا، فتتشارك الشخصيات في تعديل نسبة الكتاب حسب خبراتها، وهو موضوع شائق، يظهر المؤلّف ثربانتس فيه بمستوى سردي أعلى من المستوى الذي يقع فيه ابن الأيل، فالتاريخ الذي دوّنه المؤرخ المغربي شكّل المادة التاريخية للرواية، فيما شكّل الكاتب الإسباني المادة السردية لها اعتمادا على ذلك التاريخ، وهي لعبة شائقة حرّرت ثربانتس من قيود الكتابة التوثيقية لكنّه حاكها بالسخرية منها، فما دامت أفعال الفرسان جزءا من التاريخ في خيال العامة، وفي خيال دون كيخوته، فلا ينبغي للكتابة التنكّب عن الصيغة التاريخية، بل السخرية منها بمحاكاتها؛ لأن تخيّلات دون كيخوته كشفت أن تلك الكتابة لا صلة لها بالتاريخ، شأنها شأن آداب الفروسية، فقد خلق ثربانتس «رائعة أدبية وِلدت من الأدب، وولّدت الأدب»[179].

وفي كلّ ما يخصّ تأليف الآثار السردية، فلا ينبغي تصديق الخدع التي يرميها المؤلّفون في تضاعيف كتبهم، فهي لا تتوخّى قول الحقيقة، بل تعميق الإيهام بصدق وقائع سردية وليس وقائع تاريخية، وتلك من الوظائف الأساسية التي يقوم بها السرد في تركيب المادة الحكائية، وربطها بالعالم المرجعي، واستدراج القارئ إلى التصديق بها. ويجوز اعتبار الدون كيخوته مثالا على براعة الكاتب في إحداث بلبلة في تركيب المادة السردية، وهي بلبلة هدفت إلى إثارة السخرية، وتطويرها، فصلا بعد فصل، جرّاء التعارض المتنامي بين أفعال دون كيخوته وأقواله، وردود الفعل المسفّهة لأعماله، والمقدّرة لأقواله، فينخرط القارئ في هزل متواصل تثيره تلك الأعمال، وجدّ دائم تثيره تلك الأقوال، وهي تتعاقب بمنوال تكراري طوال الرواية، وتتضاعف المفارقة بينهما في القسم الثاني من الكتاب، في خلط مستويات السرد في كتابه؛ فبتقدّم الفصول تزداد نبرة السخرية، وتصاغ الحكايات بتماسك أكبر مما كانت عليه في القسم الأول، وتتضح أبعاد شخصيتي دون كيخوته وسانشوبنثا؛ إذ أصبحتا جزءا من تاريخ مقروء لدى طائفة كبيرة من الناس. غير أنّ الملمح الأكثر بروزا هو رسم حالة الانقطاع بين أفعال دون كيخوته وأقواله «إنّ أفعاله كانت في كلّ لحظة تكذّب أقواله، وأقواله تكذّب أفعاله»(180)، فوقع عطب في إيقاع حياته؛ لأن أقواله حكيمة وموزونة، أما أفعاله فخرقاء ومجنونة، ورحلته فارسا هي منازعة طويلة بين هذه وتلك.

واقترحت الدون كيخوته على قارئها مستويات عدّة من السرد، مستوى شفوي يتّصل بأعمال الفارس الإسباني دون كيخوته، وهي أعمال جليلة وقعت في إقليم المنتشا، وشاعت في كلّ مكان باعتبارها من المرويات الأخبارية المعروفة، ومستوى كتابي يتّصل بما دوّنه المؤرّخ المغربي سيدي حامد بن الأيل من أعمال ذلك الفارس، وهو الأصل المكتوب باللغة العربية، وقد أطلق عليه «تاريخ دون كيخوته دلامنتشا»، فهو ينتمي للمدوّنات الأخبارية، ويحاكيها في التركيب والأسلوب، ومستوى مترجم

نتج عن النقل الـمتعجّل للأصل العربي، الذي عثر عليه في أحد أسواق طليطلة، وتولّى أحد الـمورسكيين نقله إلى الإسبانية، ومستوى سردي تولّى أمره ثربانتس، وبه اتخذ تاريخ ذلك الفارس طابعا سرديا، وفيه جرى مزج بين الأصول العربية والصياغات الإسبانية، من جهة، وبين الكتابة الإخبارية والكتابة الروائية، من جهة ثانية.

ويلاحظ أنّ كل مستوى كان ينفتح على احتمالات متعدّدة؛ فأفعال دون كيخوته قبل تدوينها تداولتها الألسن، واختلف الناس فيها بين من رآه فارسا عظيما، ومن رآه مجنونا، ومدوّنات الـمؤرّخ الـمغربي فيها مطاعن بسبب تحيّزاته الدينية ضد الإسبان؛ لأن ذلك الـمؤرّخ لا يتّصف بالنزاهة، ويدسّ على البطل ما يسيء له، ومنقولات الترجمان ما راعت الدقّة في النقل، ولم تكن أمينة، فقد تغاضت عن ترجمة بعض الأحداث، أما الصيغة الإسبانية الـمنسوبة لثربانتس، ففيها خلط عجيب؛ لأنه يريد أن يستأثر بالنص، وإن أقرّ في غير مكان من فصول الكتاب، بفضل ابن الأيل، فكان يلوذ بالأصول العربية متى ما أراد توثيق مغامرة، ويصرف النظر عنها متى ما رغب في حشر حكايات عن العشاق، والفرسان، والرعاة، وهو يرتاب في بعض الفصول لأنها منحولة على الأصل، كما هو الأمر في مغامرة كهف «مونتسينوس». ولـمّا كان دون كيخوته لا يفعل إلا الصدق، ولا يقول إلا الـحقّ، فكل ما ظهر من أعمال غير محتملة نُسبت إليه، فمصدرها سوء التدوين أو الترجمة أو التأليف، ولا يكتفي ثربانتس بالإشارة إلى كل ذلك، باعتباره محرّر الصيغة السردية للكتاب، بل يسفر عن دوره في أول القسم الثاني، فيُبطل كتابا آخر عن أعمال دون كيخوته، ويتولّى إصدار التكملة الصحيحة لذلك التاريخ، وهو لا يدّخر وسعا في التعليق، والشرح، والتوضيح، والتذكير بالأحداث الـماضية، ويدرج ردود الأفعال حول تاريخ هذا الفارس، ويظهره واعيا بتاريخه هو وحامل سلاحه. وعلى هذا تقترح الرواية تناوبا في مستويات السرد، وتنازعا بينها في تملّك أعمال ذلك الفارس، والاستئثار بها.

ويضاف إلى كلّ ذلك دخول شخصية دون كيخوته طرفا في موضوع التأليف، فظل يقارع ذلك الكتاب المزوّر متّهما مؤلّفه الأرغواني بالكذب عليه، وأقحم الموضوع في سياق الرواية غير مرة[181]، وكان غاضبا عليه «ويودّ من صميم قلبه أن يكذّب هذا المؤرّخ الذي أهانه كلّ تلك الإهانات»[182]. غير أنه في وصيته التي دوّنها إبّان احتضاره، بعد أن استردّ عقله، أوصى بمسامحة ذلك المؤلّف النكرة، واغتفر له زلته، فلولا مغامراته العجيبة، وشهرته المدوّية، ما أقدم أحد على تزوير تاريخه، وأصدر موثّقُ وصيته شهادة جاء فيها «إن ألونسو كيخانو، الملقّب بالطيّب، والمعروف عامة باسم دون كيخوته دلا منتشا، قد فارق الحياة، ومات ميتة طبيعية؛ وهذه الشهادة سيستفيد منها ضدّ كل مؤلّف آخر، غير سيدي حامد بن الأيل، يدّعي زورا بعثه، ومتابعة تاريخ أعماله حتى اللانهاية»[183].

إذن، لم يكن موضوع التأليف طارئا على الدون كيخوته، فقد اندسّ في معظم فصولها، وغذّاها بالإثارة الممتعة، وإليه تعزى أطراف من السخرية التي استبطنت أحداثها، ففضلا عن المفارقات بين أقوال دون كيخوته وأفعاله، وفضلا عن المحاكاة الساخرة لروايات الفرسان بغرض خلع المهابة عنها، فإن التنازع بين المؤلّفين أضفى جوّا مرحا على الرواية، لم يقتصر على المؤلّف الحقيقي، والمؤلّف الافتراضي، والمؤلّف المزوّر، بل اشترك فيه دون كيخوته وسانشوبنشا، وشخصيات أخرى جرى ذكرها في تضاعيف الرواية، وبخاصة في القسم الثاني منها، فعلى الرغم من الإشارات المتناثرة حول الموضوع، وقد وردت في القسم الأول، فإن القسم الثاني طرح أمرا على غاية من الإثارة، وهو معرفة دون كيخوته وسناشوبنثا بأنهما شخصيتان في كتاب يتداوله الناس، وهو من أشهر كتب التاريخ في العالم، فقد شاع تاريخ ذلك الفارس في كلّ الدنيا، حتى انتدب مؤرخ مسلم، هو سيدي حامد بن الأيل، أن يعالج تاريخه، وينشره على الملأ، وقد رغب الفارس معرفة أخباره في كتاب ذلك المؤرخ.

وعلى حداثة مغامرات دون كيخوته، فقد جرى طباعتها، وإشاعتها بين الناس، ما دفعه إلى التأكّد بنفسه إن كانت أعماله قد عرضت بصورة حسنة أم سيئة، فإن وضعت فوق أعمال أشهر الفرسان، فذاك دليل على أن مؤلّفه صديق صدوق، وإن حطّ من شأنها فكاتبه عدوّ جهول «ومع ذلك فإن وجد مثل هذا التاريخ (القصة) فلابد أنه سام، رفيع، ممتاز، رائع، صحيح؛ لأنه تاريخ فارس جوّال». هذا ما انتهى إليه دون كيخوته، وهو يصغي للأنباء حول الكتاب الذي اختصّ بوصف أعماله، لكنه تأسّف من ذلك «حين رأى أن مؤلّف تاريخه رجل مغربي، كما يدل على ذلك اسمه «سيد» لأنه يعتقد أنه لا يمكن أن ينتظر من مثله أن يقول الحقيقة، لأنهم جميعا كذّابون، خدّاعون، مزيّفون».

حالما تأكّد لدون كيخوته طبع تاريخ أعماله من مؤرخ مغربي حتى راودته الشكوك حول نزاهة الكتاب، غير أن ابن قريته، حامل الإجازة كرسكو، أفاده بطبع اثنتي عشرة ألف نسخة من تاريخه، ووزّع في غير مدينة وبلد «ولن توجد أمة لن تترجمه إلى لغتها». وعلى الرغم من ذلك، فمن عيوب ذلك التاريخ أنّ المؤلّف العربي أولج فيه حكايات لا صلة لها بالموضوع، ولا بتاريخ دون كيخوته، فجاء تعليقه «حسبما أرى الآن، فإن مؤرّخي ليس حكيما، بل هو ثرثار جاهل حشر نفسه في زمرة الكتّاب من دون عقل ولا ترتيب»، وبذلك يحتاج كتاب تاريخه إلى شرح لكي يُفهم، فطمأنه سمسون، وعدّل رأيه «إنه من الوضوح بحيث لا يجد المرء فيه أية صعوبة، والأطفال يتفحّصونه، والشباب يقرؤونه، والرجال يفهمونه، والشيوخ يمجدّونه»[184]، وقد حفظه كثير من الناس عن ظهر قلب، وهم يتداولونه بشغف «بالجملة، فإن هذا التاريخ من أمتع وأشرق التواريخ التي يمكن قراءتها، خصوصا ولا توجد فيه كلمة نابية واحدة، ولا فكرة لا يقرّها كاثوليكي صحيح الإيمان»، فعلّق دون كيخوته «الكتابة بغير ذلك سيكون معناها كتابة أكاذيب لا حقائق، والمؤرّخون الذين يكذبون يستحقّون أن يّحرقوا مثل مزيفي النقود».

أسبغ هذا الـجدل طرافة منقطعة النظير على قضية نسبة الكتاب، وخلع على الوقائع الـمُحالية صدقا سرديا مثيرا للاهتمام، وإلى ذلك وردت مقارنة شائقة بين ما قام به دون كيخوته وسانشوبنثا من أعمال في الـجزء الأول، وما جرى تدوينه عنهـما في الكتـاب، فيـمتـعـضـان لعدم تطابق الأعـمـال مع الأوصاف، ويعـدهمـا كـرسكو بتعـديل الأخطاء في طبعـة ثانيـة من ذلك التاريخ، فالـمؤلّف وعد بإصدار جزء ثان، فجاء الـجواب «نعم من غير شكّ، لكنه (أي الـمـؤلّف الأصلي) يقـول إنه لـم يجـده بعـد، وإنه لا يدري أين يجده، حتى أننا في شكّ هل سيظهر، وعلى كل حال، فإن البعض يقولون إن الأقسام الثانية ليست أبدا جيدة، والبعض الآخر يزعمون أن ما كتب عن دون كيخوته فيه الكفاية، مما يؤذن بأننا لن نظفر بأكثر من القسم الأول»، فيسأل دون كـيخوته عن السبب الذي أوقف عمل ذلك الـمؤرّخ، فتلقّى الردّ «إنه يسعى للبحث بعناية تامة عن كل أجزاء هذا التاريخ، وبعد ذلك سيقدّمها إلى الـمطبعة، معنيا بالفائدة التي ستـستخلص منه أكثر من اهتـمامه بالـمـدائح التي يمكن أن تزجى إليـه»[185]،. فعلّق سنشـوبنثـا إنّ الـمـؤلّف، والـحال هذه، يبحث عن الـمال أكثر من أي شيء آخر.

وزادت الـمبـالغة طرافـة حينمـا أورد الـمؤلّف فصـلا كامـلا، هو الفصل الـخـامس من القـسم الثـاني من الرواية، وقـد رآه منحـولا وليس من أصل التاريخ؛ لأن مترجمه من العربية إلى الإسبانية ارتاب في نسبته للـمؤلّف الـحقيقي، ولكنه تولّى ترجمتـه «لأن سنشو يتكلّم فيـه بأسلوب غير الذي يتوقّع من رجل محدود الذكاء مثله، ولأنه يقول أشياء دقيقة من الـمستحيل أن تصدر منه، ومع ذلك لـم يحجم عن ترجمة هذا الفصل إرضاء لـما يمليه عليه واجبـه»[186]. وفي هذا الفـصل تنافس تخيّـلات سـانشـوبنثـا في تملّك الـجزيرة الـموعودة تخيلات دون كيخوته في اعتقاده فارسا صنديدا، فقد احتـذى تخيّـلات مولاه، وراح يحثّه التأهب لخَرجة ثالثة ينال بها مطالبه، ويحقّق مقاصده. واذ عاد سيده مضعضع العظَام محمولا على بغلته في

خرجته الأولى، ثم رجع مصفّدا كالبهيمة في عربة ثيران في خرجته الثانية، فالمتوقّع أن يجني ثمار طموحه في الخرجة الثالثة، التي شكّلت متن القسم الثاني من الرواية، وفيها ينكشف وعي الاثنين بأنهما شخصان مذكوران في كتب التاريخ، وأنهما موضوع تتداوله الألسن في سائر أرجاء البلاد، وقد خَلَد ذكرهما في كتاب عظيم أرّخ لهما، وصارت مغامراتهما العجيبة على كل لسان.

13. مكائد، وخدع، وأضاليل

في الفصل الرابع عشر من القسم الثاني، وحينما باشر دون كيخوته في خرجته الثالثة تقديم آيات الخشوع لسيدته «دلثنيا» على جري الفرسان المشهورين، أوهمه سانشوبنثا بأنّ مُلهمته هي إحدى فلاحات القرية، ولما وجدها خالية من النعوت التي تخيّلها طوال القسم الأول من الرواية، أقرّ أنها تعرّضت للسحر، وانقلبت حالها إلى فلاحة قبيحة، فتلك من الأعمال المشهورة التي يقوم بها السحرة في تشويه حسان المعشوقات، للانتقام من الفرسان. وفي طريقهما يبيتان في غابة منقطعة، فإذا بفارس وخادمه يحلّان في المكان تحت جنح الظلام، وهما نسخة طبق الأصل من دون كيخوته وتابعه، وقد حمل هذا الفارس لقب «فارس الأيكة». وفيما انفرد التابعان يتحدّثان عن شؤونهما بجوار السيدين، سلخ الفارسان الليل في التكاذب حول شجاعتهما؛ بدأ فارس الأيكة حديثه بادّعاء بطولات غطّت الأرض الإسبانية بكاملها، أرغم فيها كلّ الفرسان المشهورين على الإقرار بأن سيدته، واسمها «كاسلديا دي ونداليا» لا نظير لها في جمالها بين سيدات العالم قاطبة، ثم أردف «ولكن من بين كل هذه الأعمال الجليلة التي قمتُ بها، كان أعظمها، والذي أفخر به أكثر من غيره، وهو في نظري ذو قيمة عظيمة، انتصاري، في مبارزة فردية، على الفارس الشهير دون كيخوته دلامنتشا، وإرغامه على الاعتراف والإقرار بأنّ صاحبتي كاسلديا هي أجمل

من صاحبته دلثنيا. وبهذا الانتصار وحده أرى أنني انتصرت على كل فرسان العالـم؛ لأن دون كيخوته، هذا الذي أتكلّم عنه، قد انتصر عليهم جميعا، ومجده، وشهرته، وشرفه، انتقلت كلّها إلى شخصي أنا، وأعماله التي لا تُحصى صارت أعمالي أنا. وأنت تعلـم أنه كلّما كان الـمهزوم شهيرا كان الـمنتصر عليه أعظم مجدا»[187].

دُهش دون كيخوته ممّا سمع، وذُهل بما قاله فارس الأيكة، فهذا كذب صريح، ووقاحة لا نظير لها، غير أنه كبح نفسه في تكذيبه؛ لأنه عزم على جعله يقرّ بكذبه بعظمة لسانه، ويعترف بتلفيقه خبرا مُحالا، فكان أن أظهر شكّا في انتصار فارس مغمور على دون كيخوته ذائع الصيت في العالـم، فأجابه الآخر بأنه نازل الفارس الشهير، وغلبه، ثم دحره، ووضعه تحت رحمته، واستطرد في ذكر أوصافه، وهي تطابق أوصاف دون كيخوته، وزاد بأن ذكر له اسم تابعه، وبغلته، وسيدته، فاستنكر دون كيخوته ذلك التلفيق الرخيص، وأبلغ نظيره بأنه يعرف دون كيخوته، كما يعرف نفسه، وهو صديق قريب له، بل خِلّ صَفيّ، فإن كان قد ظفر عليه، وقهره، فما ذلك الفارس غير شكل ممسوخ لدون كيخوته، أوهمه به أحد السحرة الكارهين له؛ بهدف تشويه سمعته «التي اكتسبها بأعماله الجليلة في طول الـمعمورة»، فهو، بالقطع، ليس دون كيخوته الـحقيقي الذي لا يجهله جاهل، ولـمّا أبى فارس الأيكة الاقتناع بذلك، أسفر دون كيخوته عن نفسه، ودعاه للـمبارزة بأن هبّ واقفا، وقد شهر سيفه، فجاءه الـجواب هادئا «إذا كنت قد انتصرت عليه مُحوّلا، ياسيد دون كيخوته، فإنني أستطيع أن أهزمه بشكله الـحقيقي، لكن لـمّا كان من غير اللائق أن يتبارى فارسان إبان الليل كقطّاع طرق، فانتظرْ حتى الصباح لتضيء الشمس أعمالنا. وشرط النزال هو أن يظلّ الـمقهور تحت رحمة القاهر، وأن يفعل كلّ ما يطلبه هذا منه، بشرط ألا يكون أمرا مخلّا بنظام الفروسية»[188].

وافق دون كيخوته على شروط نظيره، فأيقظا التابعين من نومهما، وأمراهما بالإعداد للـمبارزة التي ستبدأ مع أول شعاع من الشمس. تبيّن دون

كيخوته هيئة غريمه في ضوء النهار، وتبيّن سائسه بشاعةَ سائس خصمه، فظهر له فارس الأيكة، وقد حجب رأسه ووجهه بخوذة، وهو قصير، مفتول العضلات، صلب العود، واكتسى فوق سلاحه برداء من التيل المرصّع بالذهب الخالص، ونثر عليه قِطعا من مرايا لامعة على شكل أقمار صغيرة، وعَلتْ خوذته قبضات من ريش ملوّن، وقد أسند رمحه على شجرة قريبة ينتظر النزال، فكان أن طلب منه أن يرفع عنه خوذته؛ ليراه وجها لوجه، فرفض فارس المرايا؛ لأنه عاجلا أو آجلا سيرى وجهه قاهرا أو مقهورا، وهو متعجّل للقضاء على دون كيخوته، وتوجّها لركوب دابتيهما، وبدءا المنازلة على الفور. وما لبث أن سقط فارس المرايا عن فرسه، وانطرح أرضا من غير حراك، وما أن نزع عنه دون كيخوته خوذته حتى عرف أنه صاحب الإجازة «سمسون كرسكو»، وأن تابعه هو «توماس ثثيال» أحد القرويين، وعلى الرغم من ذلك مضى دون كيخوته يُرغم فارس المرايا على الإذعان لشروطه متوهّما أنه فارس آخر تعرّض للانمساخ من طرف السحرة، فاستجاب فارس المرايا لشروطه كلها، وسلّم قياده له.

وسرعان ما اتضح أنها حيلة دبّرها أصدقاء دون كيخوته في القرية ليعيدوه إلى بيته بعد أن عجزوا عن منعه من خرجته الثالثة، فاتّفقوا أن يتنكّر سمسون بهيئة فارس المرايا، وأن يتنكر توماس بهية التابع، ورجحوا أن الفارس المتنكّر سيتغلّب على دون كيخوته، ويلزمه قبول شروطه، ومنها ملازمة بيته مدة سنتين، يكون خلالهما قد نسي أمر الحملات التي يقودها ضد الأشرار، غير أن سقوط سمسون عن فرسه لجهله بالمبارزة، وانكشاف مهمته الخادعة، جاء بنتيجة معاكسة، فتوهّم دون كيخوته بأنه انتصر على أعظم الفرسان، وحمله على إطاعة أمره، وتابع «سيره بكبرياء، وسرور، ورضا، متخيّلا بعد هذا الانتصار أنه أعظم فارس جوّال في العالم، ومعتقدا أنّ كلّ مغامراته المقبلة سوف تتم بنجاح، ولم يعد يحفل بالسَحَرة والانسحارات»[189].

بفشل هذه الـحيلة عُزّز وهم دون كيخوته، فكان أن استغرق في أوهامه أكثر من ذي قبل، فمادام قد غلب فارس الـمرايا، وأخضعه لإرادته؛ فحقّ له البحث عن فرسان آخرين يذيقهم مرارة الهزيمة حيثما يكونوا. وفي سعيه لقطف ظفر جديد يتباهى به في تلك الأرجاء، التقى نبيلا متأنّقا برداء أخضر ثمين، فحسبه فارسا مغوارا، وأطلق عليه «فارس الرداء الأخضر»، وبدأ في التعريف بنفسه «لقد هجرت بلدي، ورهنت أملاكي، وتركت هناك كل الـملذات لأرتمي في أحضان الـحظّ، وأُسلم قيادي له يقودني إلى حيث يشاء، فقد أخذت على عاتقي بعث الفروسية الـجوّالة، ومنذ وقت طويل، كابيا هنا وساقطا هناك، ناهضا في مكان آخر، فقضيت شطرا كبيرا من عملي في إعانة الأرامل، والدفاع عن الفتيات، وحماية السيدات الـمتزوجات، وإغاثة اليتامى والقصّر، وهي الـمهمة التي اختصّ بها الفرسان الـجوالة، وأعمالي العديدة الـمحسنة قد جعلتني أستحقّ شرف أن تُطبع عند كل أمم العالـم تقريبا، لقد طبع من تاريخي ثلاثون ألف نسخة، وإذا لـم تعالـج السماء الأمر فمن الـممكن أن يطبع منه ثلاثون مليونا»(190)، وأسرف في الـحديث عن صحّة تواريخ الفرسان، وقد تباهى بنصره عليهم، فخاض مغامرة تحدّى فيها أسدا، وتغلّب عليه، فقام بتغيير لقبه إلى «فارس الأسود» بدل «الفارس الـحزين الطلعة» جريا على عادة الفرسان في تغيير ألقابهم بعد كل ظفر يحرزونه، وحمل هذا اللقب إلى نهاية حياته.

انتهى الطريق بدون كيخوته وحامل سلاحه إلى قصر «الدوق» بعد سلسلة من الـمغامرات الطريفة، وكلّها مدبّرة للإيقاع، وقد خلع السرد عليها طابعا كرنفاليا يشابه الـمساخر الاحتفالية، وفيها تتوهّم الشخصيات سفرا في أرجاء الأرض، أو تحليقا في أعالي السماء، فضلا عن فكّ السحر، والتنكّر، ولبس الأقنعة، وتمثيل الأدوار الـمرعبة، وإصدار الأصوات الغريبة، وهي طقوس باعثة على الهزل، يقع تدبيرها في باحة القصر بحذق يوهم دون كيخوته وتابعه أنها حقيقية، فيصدّقان بها، وينخرطان فيها. وإذا كان

سانشوبنثا شخصية ثانوية في القسم الأول من الرواية فقد دفع به ثربانتس ليكون مكافئا لدون كيخوته في القسم الثاني منها، فيكون موضوعا لكثير من المفارقات العجيبة، فإلى شغفه بالأمثال، يصبح المركز الذي تدور حوله معظم الأحداث، ومنها المغامرة المدبّرة له بإيهامه حاكما لإحدى الجزر تنفيذا للاستباق الذي تعهّد له به دون كيخوته في أول الرواية، وهي أحداث جرى حبكها ببراعة من دون أن يشعر أنه خُدع فيها؛ حتى شكّك ابن الأيل بنزاهة مترجم كتابه من العربية إلى الإسبانية «زعموا أنه لما رأى سيدي حامد، في الأصل لهذا التاريخ، أن مترجمه لم يترجم هذا الفصل كما وضعه، تضايق من نفسه لأنه ألّف حكاية جافة محدودة كهذه: فهو يعتقد أنه ملزم بأن يتكلّم باستمرار عن دون كيخوته، من دون أن يجرؤ على الاستطراد، أو ذكر حادث أكثر تشويقا وإمتاعا، وهو يقول إن تصويب العقل على شيء واحد باستمرار، والكتابة في موضوع واحد، وعدم القدرة إلا على جعل عدد قليل من الأشخاص يتكلّمون، وهو عمل لا يحتمل، ولا يمكن أن ينال منه المؤلّف مجدا ولا كسبا..ولهذا لم يشأ أن يولج في هذا القسم الثاني أية أقصوصة منفصلة، بل فقط بعض التفاصيل المستمدّة من صلب هذا التاريخ»[191].

قصد دون كيخوته في خرجته الثالثة بلوغ مدينة «سرقسطة» طمعا في نيل جائزة الأعياد الكرنفالية الكبرى فيها، وهي مهرجانات دورية ترعاها المدينة، فاعترضته أحداث أخّرت وصوله إليها، ثم حرفت مساره إلى برشلونة، ومن أهمها المكائد التي رتّبها «الدوق» للعبث به وبتابعه، كخدعة الإنعام على سانشوبنثا بجزيرة «برتريا»، وتنصيبه حاكما عليها. وفي هذه المغامرة المدهشة ينفصل، لأول مرة، دون كيخوته عن تابعه، حيث يمكث في قصر الدوق للإيقاع به في ألاعيب هازلة يتلهّى بها الدوق وأتباعه، فيما يُرسل سانشوبنثا إلى قرية تابعة للدوق بدعوى أنها جزيرة وُهبت له. تمتد المغامرة على فصول عدّة نشط التابع في ممارسة حكم متخبّط لتحقيق

العدالة عبر سلسلة مُحكمة من الـمكائد رتّبها أتباع الدوق، ولـما أخفق في عمله حاكما، هرب من الـجزيرة، لكثرة الشكاوى التي انهالت عليه.

وتندرج الأحداث التي جرى ترتيبها في قصر الدوق في إطار الـمساخر السوداء التي يتخللها اللهو، والعبث، والرعب، وفكّ الطلاسم، والأقنعة، وحضور الشياطين، والإفراط في الطعام والشراب، ومنع سانشوبنثا، وهو الشره الأكول، من تناول الأطعمة بدعوى أنها تضرّ بصحته حاكما. وقع ذلك بتمثيل جماعي أدّى فيه خدم القصر، من وصيفات الدوقة، وأتباع الدوق، أدوارهم في تمثيل أحداث غريبة، تهيَّأ للدون كيخوته وسانشوبنثا أنها وقائع حقيقية، فخاضا غمارها من غير شكّ في أنها مشاهد تمثيلية مُتقنة الصنع، وقد صبّ فيها ثربانتس خبرته كاتبا مسرحيا، ودفع بشخصياته لتقمّص أدوار كرنفالية مثيرة للفزع، ولكنها باعثة على الضحك.

إثر حوار جماعي جرى في أحد الفنادق عن أسلوب الكتاب الـمنتحل عليه، عمد دون كيخوته إلى فضح أكاذيب مؤلّفه، ومنها الادعاء بأنه وصل سرقسطة للـمشاركة في احتفالاتها السنوية، وتفنيدا لتلك الافتراءات توجّه إلى برشلونة، بدل سرقسطة كما كان مقررا له، لـحضور عيد حزّ رأس يوحنّا الـمعمدان، وليُثبت للـملأ بُطلان دعوى ذلك الكاتب «الـمحتال الـمزوّر». وصل الـمدينة، واستُقبل استقبالا حافلا بالصنوج والـمزامير بوصفه الفارس دون كيخوته الـحقيقي، وليس الـمزيّف الذي كتب تاريخه ذلك الـمؤلّف النكرة من أراغون، وقد رُتّبت حيل جديدة أخرى ليُعامل معاملة فارس لا نظير له حلّ في الـمدينة تشريفا لها، وفيها اطّلع بنفسه، في إحدى الـمطابع، على القسم الثاني الـمزوّر من تاريخ أعماله، واعتبره منحولا عليه؛ لأنه يجافي حقيقة أفعاله العظيمة، وأعلن عن رغبته في إحراقه؛ لـما يفتقر له الكتاب من أي شيء ذي قيمة؛ لأن «التواريخ الـمتخيّلة تكون أحسن وأمتع كلـما اقتربت من الـحقيقة، والتواريخ الـحقيقية تكون أكمل كلّما كانت أكثر انطباقا على الواقع»[192].

أمضى دون كيخوته أياما مبهجة في برشلونة، وحظي برؤية نائب الملك، وبعض النبلاء، وبعد أيام ظهر على شاطئ المدينة «فارس القمر الأبيض» وتحدّى دون كيخوته بمبارزة مشروطة أمام الجمهور تُراعى فيها أعراف الفرسان؛ فإن انتصر فيها عليه أَلزَمه المكوث في بيته سنة كاملة لا يحمل سيفا، ويتخلّى عن كونه فارسا جوالا، وإن خسر ذلك الفارس النزال فسوف يكون رهن مشيئة دون كيخوته، هو، وأسلحته، ومجده. وافق دون كيخوته على ميثاق الفروسية، وتعاهدا معا على الأخذ بشروطه، وشرعا في المبارزة جوار البحر. وفي أول خطوة كَبا فرس دون كيخوته، وخرّ هو صريعا على الأرض. وضع فارس القمر الأبيض رمحه عند أسفل خوذته في مفصل رأسه عن بدنه، وأرغمه الاعتراف بهزيمته، والكفّ عن مغامراته، حسب شروط العهد. وما لبث أن كُشفت الحيلة للآخرين ما عدا دون كيخوته، الذي ظلّ جاهلا بها إلى النهاية؛ فلم يكن فارس القمر الأبيض سوى حامل الإجازة سمسون كرسكو، وقد تنكّر بهيئة محارب، وكان حاول، من قبلُ، إعادة ابن جِلْدته إلى رشده بحيل لم تنجح، فقد انتحل لقب فارس المرايا، وخسر النزال لجهله بالمبارزات، ثم أعاد الكرّة باللقب الجديد بعد أن تدرّب على النزال، ونجح في خطّته، وامتثالا لمضمون عهد الفروسية أُعيد دون كيخوته ذليلا إلى قريته، وقد أسلَم نفسه للفارس المنتصر يفعل به ما يشاء.

لـمّا علم أهل برشلونة بقرب مغادرة دون كيخوته مدينتهم، بما فيهم نائب الملك، أسفوا لأنهم سيفتقدون المتعة التي كان يبعثها الفارس الشجاع حيثما يكون. وعلى هذا غادرهم معترفا بهزيمته لا لجبن، إنما لسوء حظ، وقاده الطريق نفسه في عودته إلى قريته، فقد خرج فارسا منها، وعاد إليها منزوع السلاح. وفيما كان يمرّ بالمراعي خَطَر له أن يمضي سنته في الرعي مع سانشوبنثا، بل خَطَر له أن يسمّي نفسه «الراعي كيخوتيث»، ويُطلق على تابعه اسم «بنثينو». وما أن وصل القرية حتى مرض كَمَدا على ما لحق

به من حيف، فاستغرق في نوم عميق استيقظ بعده، وقد انصلح حاله، فخاطب ابنة أخته وخادمته وبعض أصدقائه، الذين تحلّقوا حوله في احتضاره الأخير «هنئوني يا أصدقائي على أنني لـم أعد بعدُ دون كيخوته دلا منتشا، بل ألونسو كيخانو الـملقّب بالطيّب، وأُعلن أنني عدوّ أماديس الغالي، وكلّ بني جِلدته، وكل الأقاصيص الـخاصّة بالفروسية الـجوالة بغيضة عندي، وأعترف بجنوني، وبالـخطر الذي أوقعتني في هذه القراءة الـمدمرة»[193].

نزع دون كيخوته رداء الفارس الـجوّال، وارتدى زيّه باسمه الـحقيقي «ألونسو كيخانو»، فحدث له ما لا يحمد عقباه لـمن ابتكر هوية فارس بكفاح لا هوادة فيه، وتخلّى عنها في غمضة عين، وما دام قد فرّط بهويته فارسا، فقد أضاع نفسه، وليس له إلا الـموت شأن الـمنسيين، فلأجل أن تكون خالد الذكر يجب عليك الإسراف في التخيّلات التي ترتقي بك إلى طبقة الفرسان الـمشهورين، وبظهور شيء من التعقّل في رأسك، فسوف تنتهي نسيا منسيّا، وهذا هو مسار النبيل كيخانو، فما أن ادّعى الانضمام لكتيبة أماديس الغالي، حتى علا نجمه بين الناس، وبانكار انتسابه لها مُرغما احتضر لأيام، ثم وري الثرى، كأنه لـم يكن، فما تبقى هو الفارس، وليس النبيل.

ما دام الفارس يجوب أرجاء العالـم مُصلحا عيوبه فهو مثال التعقّل، والفهم، والإدراك؛ فالعالـم مباءة للرذائل تستوجب ظهور مخلّص يطهّرها من الدنس الذي انغمست فيه، ولكن ما أن يترجّل عن بغلته مُرغما حتى ينقلب على نفسه واصما إياها بالـجنون. بغتة يكتشف دون كيخوته تيهان عقله، وغياب بصيرته؛ فالـمنهزم أكثر إدراكا من الـمنتصر لأفعاله. يأتي الكشف الواقعي على أنقاض الـحجب الـخيالي. عودة الرشد بوابة الـموت، فقد ثقل ميزان عقله بعد أن كان خفيفا، وهو ثقل جرّه إلى القبر نادما على ما رآه من خفّة عقل كادت تهلكه ضالا في الفيافي، وبهذا الانقلاب حفر دون كيخوته قبره، فاليقظة السريعة من الوهم، كالعجلة الـمتسرعة بالولوج فيه، حدّان يشترطهما العقل النظري، وتنكرهما الـحياة الـحقيقية، فلكي يضرب الـمرء

في أرجاء الأرض ينبغي أن يتحرّر من شروط العقل، ويسبح في أطياف الخيال، فيمتلك الهوية التي تروق له، وبالركون في البيت ليس أمامه سوى القبر. القبر بيت الرجل العاقل.

أثارت نهاية رواية الدون كيخوته جدلا واسعا بين النقّاد؛ فمنهم مَنْ ذهب إلى أنّ بطلها اهتدى إلى سواء السبيل، فأعلن براءته من أباطيل كتب الفروسية، كما يفعل المهتدون للحقّ بعد ضلالة، فيكون امتثل لرقابة داخلية دفعت به إلى نبذ ماضيه؛ فقد ألهَمه الاكتشاف السريع لنفسه ذلك التحوّل الجذري في حياته، ومنهم مَنْ ذهب إلى أنّ ثربانتس كان ضحية رقابة مشدّدة من طرف محاكم التفتيش، فاضطرّ إلى كتابة خاتمة لروايته بدّدت شكوك رجال الدين في احتمال أن ينظروا إليها على أنها من صنف روايات الفرسان[194]. وخُتمت الرواية بظهور سيدي حامد بن الأيل الذي اعترف في صفحتها الأخيرة بأنه ودون كيخوته شخص واحد، ولا سبيل للتفريق فيما بينهما. قام الأول بأفعال مجيدة، ودوّن الثاني تلك الأفعال بإخلاص. وقد دفع ثربانتس في غير هذا المكان بسيدي حامد لأن يقسم قسما دينيا لإثبات صدقه في تدوين تاريخ دون كيخوته «إني أقسم بوصفي مسيحيا كاثوليكيّا»[195]. ولاحظ المؤلّف أنّ المترجم تنبّه إلى أنّ ورود هذا القسم المسيحي على لسان سيدي حامد، وهو مسلم، يدلّ على أنه يقصد قول الحقيقة، فهو يقسم قسما كاثوليكيا لا يخالطه الشك؛ فالحقيقة هي التي يقولها المسيحي الكاثوليكي لا المسلم المغربي، فلإبعاد الشكّ عنه أقسم بذلك القسم الشريف.

توفّي دون كيخوته ما أن تحلّل من أوهامه؛ فالوهم كفيل بإدامة حياة المشاهير، وهمٌ انتشله من حياة خاملة، وارتقى به فارسا، وبزواله قضي أمره. وكان من قبل يُرغم الواقع على قبول التخيّلات، وبها كان يفسّر أحداث ذلك الواقع، وما أن كفّ عن ذلك إلا وانتهى أمره، فدون كيخوته ثمرة تصديق بأكاذيب سردية فاقت عنده التصديق بالواقع، فصراعه لبناء عالم مثالي

انتهى به إلى إخفاق شبيه بانطفاء الأوهام، ولَم يدرك بأنّ كل مغامرة كانت تفضي إلى أسوأ من سابقتها، فالعالـم يتردّى، ولا سبيل لإصلاحه، ولأن ذلك فوق إدراكه العقلي، فقد كان يخلع على الواقع تخيّلاته، فيراه مسحورا، فالسحرة الأشرار مسخوا الـحقائق إلى أباطيل، وعجزه عن فهم حدثٍ لـم يقده إلى تعديل ذلك الفهم، بل إلى زيادة إفساده، بادّعاء انسحاره لصرفه عن أعماله الـجليلة، ومن ذلك تدخّل قوى شيطانية بقصد النيل من أفعاله التي أصبحت على كل لسان. لـم يتدخّل دون كيخوته بعقله لإصلاح الأخطاء، بل بنوايا حسنة تسندها خيالات مُحالة؛ فمثاليته سابحة في واقع لا ركائز له، وكلّ ما قام به، كما قال أورباخ، عديم الـمعنى «فلا يمكن التوفيق بينه وبين العالـم القائم إلى درجة لا يحدث عندها فيه شيء سوى التشويس الهزلي، فهو لا يفتقر إلى الأمل في النجاح، فحسب، بل لا يجد، على الإطلاق، نقطة انطلاق في الواقع، فهو يحرث في البحر»[196].

14. كوكب إسبانيا: الـمجنون الـحكيم

وصف دون كيخوته بأنه «كوكب إسباني»، وأعماله «لابدّ أن تلقى الإعجاب أو الضحك»؛ فـ«بدون حكمة لا توجد متعة حقيقية»[197]. هذا ما ورد في الرواية، ولَم يُنحل عليها. وقد أجاد «أونامونو» في رسم حاله بأقرب وصف ينطبق عليه، فهو: فارس جوّال ظهر إثر انقضاء عصر الفروسية الـجوالة، وتختلف سماته الشخصية عمّا اتّصف به أبطال روايات الفرسان في العصور الوسطى، ولا يشاركهم في أيّ سمة من سماتهم، فلا يتحدّر من أسرة مشهورة، وليس شابا، ولا قويا، ولا وسيما، وإلى ذلك فهو غير بارع في استخدام الأسلحة. وعلى العكس من ذلك كله، فهو يمثّل صورة البطل الـمضاد، إنه نبيل ريفي خمسيني، افتقر بعد غنى، يتلهّف إلى العيش في عالـم متخيّل مستعار من كتب الفروسية التي أدمن قراءتها، وقد أخفق في مغامراته كلّها، وعلى الرغم ذلك، فدون كيخوته شخصية حميمة، جمعت

الـجدّ بالهزل، وفاضت بأعمق الـمشاعر الإنسانية. ومع أن كلّ قارئ يدرك، منذ البـدء، أنه مـجنون غـيـر أنه من النادر ألا يشعـر الـمـرء بالـتعـاطف، بل التطابق معه، والعثور على ذاته فيه. إنه مجنون عزم على إصلاح الاعوجاج في العالـم، وجعله أكثر عدلا، وقد كافح من أجل تعميم الـخير والـمحبّة[198]. لا يتطابق هذا التعريف للـمجنون تمام الـمطابقة مع الـمفهوم الشائع له، وإن كان لا يتعارض وإياه في خلاصته، فالـمجنون هو الإنسان الذي يعيش في «حلـم مستديم، إنه يصوّر الدنيا كما يشتهي، فإذا وجد الناس حوله لا يفهمونه، ولا يستجيبون له، أنحى باللائمة عليهم، وعدّ نفسه العاقل الوحيد من دون الناس»[199].

كان دون كيخوته ضحية التحوّل في النماذج الثقافية الـمهيمنة التي تعكس ضروبا متباينة من التفكير، فتبطل إمكانية فهم الآداب والأفكار والفنون التي ظهرت في إطار نماذج أخرى، أو أنها، في الأقل، تُفسد ذلك الفهم، وقد تجلّى ذلك بالتعارض بين النموذج الثقافي الذي أثمر سيلا من الـمرويات الـخيالية في عصر النهضة، وفي اللبّ منها روايات الفرسان، والنموذج الثقافي الذي بزغ في مطلع العصر الـحديث، وهو يرتكز على الإدراك العقلي، والـمقايسة الـمنطقية. وقد تنزّلت الدون كيخوته بين هذين النموذجين الـمتباينين؛ ففيما انتمى دون كيخوته وحده إلى النموذج الأول انتسب الـمجتمع السردي بكامله إلى النموذج الثاني، فامتنع التراسل بين الطرفين، وتعسّر التواصل بينهما، فدون كيخوته لـم يعهد معايير التراسل في النموذج الـجديد، والـمجتمع السردي غير عارف بشروط النموذج القديم، فوقع التضارب بين مقاصد دون كيخوته ومقاصد مجتمعه السردي.

ولا يجوز اتهام دون كيخوته بالـجنون، ولا الـمجتمع السردي بالـجحود، فكل منهما أمين على معايير النموذج الذي أخذ به، إنما هما ضحية استبداد أنموذجين ثقافيين متفاوتين بالإدراك، والفهم، والـحُكم، فكلّ نموذج يفي بالـحاجة في التفكير والتعبير في أول أمره، وما يلبث أن يتحكّم في ترتيب

الأفكار وصوغها، قبل أن ينحلّ لصالح نموذج بديل يقترح طرائق مغايرة، فالنماذج تبدأ بفرضية «تحرير الناس من الخطأ، من الفوضى، من عالم غير معقول يسعون إلى استيعابه من خلال نموذج، لكنها دائما ما تنتهي باستعباد أولئك البشر ذاتهم بسبب فشلها في شرح مجمل الخبرة البشرية. إنها تبدأ بكونها محرّرة، وتنتهي بنوع من الطغيان»[200]. اتضح ذلك في تفاوت الفهم بين دون كيخوته ومجتمعه السردي، فكلّ منهما ينطق بما يوافق مقتضيات النموذج الخاص به، فلا غرابة أن يخلع المجتمع السردي على دون كيخوته الجنون والخبل، فيما يسبغ هو عليه الرذائل الدنيوية المشينة.

وبمرور الزمن ارتسمت لدون كيخوته صورة الرجل المفارق لعصره لغرقه في سراب المعارف الاحتمالية، وانصرافه عن المعارف اليقينية، وبخاصة حينما ترسخت قواعد التفكير العقلي في العصر الحديث، فقد أشاع التخييل السردي معرفة ظنية بالعالم، وعرض تأويلا له بحسب أعرافه، فليس القصد إبراز معرفة قطعية بل معرفة إيحائية غايتها بثّ التواصل الشعوري في أنحائه، وليس جعله مادة لوصف العقل، لكنّ ديكارت قوّض هذه القاعدة المغذّية للتخييل السردي، حينما ألزم الفكر بالتخلّي عمّا يداخله من ظنّ، بقاعدته الثانية من «قواعد لتوجيه الفكر» حينما نصّ على أنه «ينبغي أن نقصر اهتمامنا على الموضوعات التي يبدو فكرنا قادرا على اكتساب معرفتها اكتسابا يقينيّا لا يداخله ريب»، وأوضح مضمون تلك القاعدة بقوله «إننا نرفض وفق هذه القاعدة كل المعارف المحتملة، ونقرّر بأنه يجب ألا نوافق إلا على تلك المعارف التي تكون معروفة بصفة كاملة، والتي لا يمكن أن نشكّ فيها»[201].

لا يحقّق التخييل السردي مطلب ديكارت اليقيني، بل يتولّى تشويه معرفة الواقع بالعدول عنه صوب عالم متخيّل لا تقع الأحداث فيه على غرار أحداث العالم المرجعي، لذا رأى في السرد خطرا مهدّدا للمعرفة التي اقترحها وسيلة لإدراك العالم، فقال «أكثر القصص أمانة إن لم تحرّف

الأحداث ولـم ترفع من شأنها حتى تجعلها جديرة بأن تُقرأ، فهي على الأقل تكاد دائما تحذف منها أكثر التفاصيل خساسة وأقلها جللا: وذلك ما يجعل البقية لا تبدو كما هي، والذين يسيّرون أنفسهم طبقا للنماذج التي يستقونها منها، هم معرّضون للوقوع في شطط أبطال الروايات، ورسم أهداف تتجاوز طاقاتهم»(202). أمعن ديكارت في كبح الـمعرفة الظنية التي تشوّش على العالـم، ولا تفيد بني البشر إلا في زعزعة معرفتهم بالعالـم الذي يعيشون فيه(203).

أقامت رواية الدون كيخوته حجّتها السردية على فرضية مبتكرة، وهي أنّ العالـم انزلق إلى مهاوي الردى، فلا يصلحه غير الـمجانين، إنهم غير الذين فقدوا رشدهم لعاهة عقلية أو نفسية، إنما أولئك الذين غمرت خيالاتهم واقعهم، فانحجب عنهم ذلك الواقع، ولَم يكن دون كيخوته غير كهل مكابر تخطّى الواقع، فأبصر ما خلفه، وما عاد يراه إلا بوصفه تجسيدا لـمرويّات الفروسية حيث تتداخل الشجاعة بالشهامة، وحيث ينتسب الـمرء للجماعة فيذود عنها ضد الأنذال، وتلك غاية أي مُصلح يسعى لتنقية الدنيا من شوائب الأنانية، والـجشع، وما فصل بين دون كيخوته وسائر الـمصلحين إفراطه في قلب علاقات الواقع بالـخيال؛ فبدل أن يرسم له الواقع طموحا جبّارا في تغييره، ذهب هو إلى جعل الـمتخيّلات السردية معيارا لتصويب الواقع، فغاب عنه ما ندب نفسه لإصلاحه؛ لأنه كان جاهلا بشفراته، وغير عارف بحركته الـمركّبة، فقد أسقط عليه هوسا خياليّا مستعارا من روايات الفروسية نأى به عنه كلما توهّم أنه لصيق به.

قام دون كيخوته برحلة غريبة من نوعها، فبدل أن يغادر العالـم الـمرجعي صوب العالـم الـمتخيّل، كما درجت عليه شخصيات السرد، غادر العالـم الـمتخيّل إلى العالـم الـمرجعي، فقد ضجر من حبس نفسه في عالـم متخيّل داخل مكتبته الـمنزلية التي غصّت بروايات الفرسان، فعزم على الارتحال صوب العالـم الواقعي؛ وذلك انقلاب جذري في مفهوم الترحّل

السردي الذي يتحدّد فيه اتجاه الشخصيات بمسار يأخذها من عالـم الواقع إلى العالـم الـمتخيّل، وترتّب على هذا الانقلاب تغيير جرئ يقوم على إرغام العالـم الذي غادر إليه لشروط العالـم الذي غادره، فهو لا يراه إلا من خلال الأعراف التي زوّدته بها روايات الفرسان، ولكي يترحّل في أرجاء هذا العالـم ينبغي عليه رؤيته بمنظار الفرسان الـجسورين وليس بمنظار النبلاء الـمعوزين، فلا عجب أن يتماهى مع أولئك، ويقتفي آثارهم، ويقتدي بهم، ويحاكيهم في أفعالهم الـجليلة، ويبتكر غاية تطابق غاياتهم، فألغى الـمسافة الفاصلة بينه قارئا مثابرا وبينهم شخصيات سردية، فبطولته تكمن في ردم الهوّة بين الطرفين. كان دون كيخوته وسيطا غريب الأطوار لـم يراع ميثاق الوساطة الذي يقتضي تأكيد الـمساواة بين طرفين متكافئين، بل سعى إلى بسط نفوذ طرف على طرف آخر، فيكون غيّر الاتجاهات الـمألوفة في السرد، وأبدل الـمعايير السائدة في الواقع، فتوارى العالـم الذي رحل فيه لأنه رآه بعين العالـم الذي خلفه في مكتبته.

يعني ذلك بأنّ دون كيخوته ترحّل في الـمكان الـخطأ، وعاش في الزمان الـخطأ، ونتج عن ذلك عمى رمزي أخفى بصيرة تعذّر عليها أن تكون فاعلة في عالـم لا يقبل بذوي البصائر، ويصمهم بالـجنون، ويقع تأويل أعمال جادة يقوم بها رجل خصب الـخيال على أنها متوالية من الـحماقات يتخبّط فيها أهبل فَقَد رشده؛ لأنه أراد استجلاب قيم عصر جليل لإصلاح عصر رذيل، وترياقه الـخيال الذي بدل أن يكون بلسما شافيا صار عُقارا قاتلا، فلـم ينقص دون كيخوته حسن النوايا، بل عدم مناسبة الدواء للداء، فضلّت أفعاله مقاصدها، وكانت تأتي بعكس ما أراده منها.

أوجد «فوينتس» انتسابا قويا بين ثربانتس وإيرازموس، فقد استلهم الأول أفكار الثاني التي ظهرت في كتابه «مدح الـجنون»، وهو كتاب ظهر قبل ظهور الدون كيخوته بمئة عام. لكن تعذّر على ثربانتس الـجهر بذلك التأثر لـما انتهى إليه مصير سلفه الهولندي الذي جرمته محاكم التفتيش. تشبّع

ثربانتس بأفكار إيرازموس الـمحظورة، وبخاصة بحثه عن التوافق بين الإيمان والعقل، رافضا على حدّ سواء انغلاق نسق العقل والإيمان، فكان تابعه الأمين في إسبانيا، لكنه أخفى صلاته الفكرية به. وظهر وجه الإفادة في الـجنون الذي خلعه على دون كيخوته، فجعل من سهول الـمنتشا مكانا للخبل الذي اقترحه إيرازموس، فكانت روايته ثمرة زواج بين الـحكمة والـجنون، ثم أنه مزج الـماضي بالـحاضر، وجعل من روايته كتابا حول شخص يقرأ كُتبا، وفيها يتلاعب بالصلة بين الـحقيقة والـخيال؛ فالـحقيقة ليست جامدة، بل متغيرة، لا يمكن الاقتراب منها إلا إذا تخلّى الـمرء عن طموحه في تعريفها تعريفا قاطعا، أما الـخيال فقد جسَّد طريقة أخرى لـمساءلة الـحقيقة، مادام السعي إلى إدراكها يتمّ عبر الـمفارقة الساخرة، وبذلك تأسس الكذب. ارتبطت نشأة الرواية بالكذب، أصبح الكذب قاعدة للحقيقة؛ لأن ثربانتس باستعماله الـخيال وضع العقل على الـمحكّ، فالـخيال يُبدع ما يفتقده العالـم، ما كان يطمح إلى إدراكه غير أنه لـم يدركه، يكون الـخيال، والـحال هذه، طريقة لتملّك العالـم، وإعطائه لونا، ومذاقا، ودلالات، وأحلاما، أي يعطيه ما يحتاج إليه لاستمرار وجوده.

عَكَسَ ثربانتس في الدون كيخوته حقبة تدهور إسبانيا، فقد كُبح جموحها الاستعماري، وتبدّدت ثرواتها الطائلة، وتفسّخ مجتمعها الـمتنوّع باستئصال اليهود والـمسلمين، وجرى التكتّم على أصول من تنصّروا، فانتهت إلى أن تكون بلد الصعاليك، والشحاذين، والـمتعجرفين، والارستقراطية الغاشمة، والطرق الـمخرّبة، والنُزُل الريفية الـمترهلة، والنبلاء الضائعين الذين اجتاحوا في أزمنة البأس أرض الـمكسيك، ومخروا الكاريبي بكامله، وقدّموا إلى العالـم الـجديد أولى جامعاته، ومطابعه. رأى ثربانتس أن الأدب بوسعه إعطاء الـمجتمع الإسباني ما سبق للتاريخ انتزاعه من أمجاد عرفها، فرسم مجتمعا متقهقرا حينما عدّ الـخيال مكافئا لـحال متراجعة، ومادامت الرواية تُخبر بأن الفن ينعش الـحياة في داخل الإنسان، حياة

احتقرها التاريخ جراء تعجّله؛ فسوف تمنح الروايةُ التاريخَ شيئا لـم يتمكّن من تحقيقه أو الـحفاظ عليه[204].

افتتح «ميشيل فوكو» الفصل الثالث من كتابه «الكلمات والأشياء» بفقرة طويلة عن الدون كيخوته، أشار فيها إلى أن بطلها، بمغامراته الـمتكرّرة، كان يبحث عن التشابه، فهو لا يبحث عن الاختلاف بل التطابق، وقد خرج هاربا من تثاؤب الكتب، فوجوده مرتبط باللغة، وبتاريخ جرى تدوينه قبل ظهوره، وهو مصنوع من كلمات متقاطعة، وبوصفه نبيلا فقد استحال عليه أن يصبح فارسا إلا إذا تطابقت صورته مع التاريخ الـمدّون الذي انبثق عنه، ووظيفته تأكيد ما وعدت به كتب الفرسان، وهو يعيد إحياء ملحمة مندثرة، فيقرأ العالـم ليبرهن على صواب الكتب، وبذلك يحوّل العالـم إلى علامات توافق رصيده الثقافي الذي استقاه من تلك الكتب، ويعمل على اثبات التشابه بين العالـم الـحقيقي والعالـم الـمتخيّل، بردّ الأول إلى الثاني، فأية علامة تحيله على التماثل الـمحتمل بين واقعتين حقيقية ومتخيّلة، ينبغي إيقاظها لتشرع من جديد في الكلام، فقطعان الأغنام، والـخادمات، والفنادق، تطابق تخيّلاته السردية، فتصبح جيوشا، وسيدات، وقصورا. وخيبة الأمل في التطابق بين ركني العلامة تبعث السخرية، لأنه ما أن يعجز عن أمر إلا ويعزوه إلى تدخّل السَحَرة الذين يفسدون خطّته في تأكيد التطابق بين العلامة والشيء؛ فالسحر في الثقافات القديمة يُحلّ الاختلاف محلّ التشابه، ويخرّب السوية الطبيعية بين الشيء والعلامة الـمعبّرة عنه؛ ولهذا ظهر الهذيان بدل الإدراك السليم؛ لأنه من الـمُحال تحقيق التماثل بين الطبيعة والكتب، فما عاد السرد مرآة للعالـم، بل أصبح شيئا مختلفا عنه، وهو أمر صعب على دون كيخوته فكّ شفرته؛ لأن الكتابة والأشياء لـم تعد تتشابه، وبين الاثنين ضاع دون كيخوته في مغامراته.

تعقّب فوكو هذا الارتباك في النظر للعالـم، فوجد أنه تفاقم في القسم الثاني من الرواية حيث يلتقي دون كيخوته شخصيات قرأت القسم الأول

منها، وأصبحت تعترف به، هو الإنسان الـحقيقي، بطلا لكتاب متداول بين الناس، فتنكفئ الرواية على نفسها، وتنغمس في أحداثها، وتُصبح موضوعا لذاتها. ولـما كان القسم الأول منها رسم شخصية الفارس الـجوّال، الذي تطابق أوصافه أوصاف السلالة التي توهّم أنه تحدّر منها، وقد خلد في كتاب، فكان عليه في القسم الثاني أن يكون وفيا لـمضمون الكتاب الذي أصبحه في الواقع، وينبغي عليه أن يدافع عنه، وينفي عنه أي تزوير، ويصونه من الانتحالات الـمزيّفة، أي أن يعمل على صون حقيقته كائنا افتراضا في كتاب.

لـم يقرأ دون كيخوته الكتاب الذي كُتب عنه، ولا ينبغي عليه أن يقرأه؛ لأنه هو نفسه بلحمه وعظمه ذلك الكتاب، فمن فرط انكبابه على روايات الفروسية أمسى علامة تائهة في عالـم لـم يكن يتعرّف عليه، وها هو ذا قد غدا، على الرغم منه، ومن دون أن يعرف، كتابا يمتلك حقيقة قائمة بذاتها، كتابا سجّل على وجه الدقّة كلّ ما فعله، وما قاله، وما رآه، وما فكّر به، وصار متاحا للناس أن يطّلعوا عليه، ويعرفوا أعماله التي غدت على كل لسان. إن حقيقة دون كيخوته ليست في علاقة الكلمات بالعالـم، وإنما في الرابطة الرقيقة التي تصوغها العلامات اللفظية من ذاتها ولذاتها[205].

بقراءة دون كيخوته لعلاقات العالـم باللغة على غرار ما كانت عليه العلاقة بينهما في القرن السادس عشر، وبفضل لعبة الـمشابهة، قد حكم على نفسه، من حيث لا يدري، بالبقاء داخل شرك التمثيل، ولـمّا كان التمثيل لا يخضع لأيّ معيار عدا معياري التشابه والـمحاكاة، فلابدّ أن يتجلّى بشكل هذيان ساخر، وعلى هذا استمدّ دون كيخوته من العالـم الـمُمثَّل حقيقته، وقانونه، ولـم يكن في وسعه إلا أن ينتظر من هذا الكتاب مصيرا يقرره له الآخرون؛ لأنه الكتاب الذي إليه يرجع الفضل في نشأته، والذي لـم يقرأه، بل تتبّع سير أحداثه، ويكفيه أن يستمرئ الـحياة في قصر حيث أمسى هو ذاته شخصية تؤدّي دورا في لعبة التمثيل، فإن كان دون

كيخوته نتاج تمثيلات آداب الفروسية، فقد أصبح موضوعا للتمثيل من طرف مؤرّخه سيدي حامد بن الأيل[206].

أدى الجنون، في رواية الدون كيخوته، وظيفة مزدوجة، فقد ربط الحاضر بماض توارى عن النظر، وأراد إصلاح عالم تزعزت قواعد بنيانه، وجنحت الأحوال فيه عن مسارها السليم إلى هاوية، وصار يلزم ظهور فارس يعيد الأمور إلى نصابها الصحيح. لا ينطوي هذا الضرب من الجنون على أي نوع من الحمق، بل هو الحكمة بعينها. غير أن صاحبها، برغبته في إخضاع الحاضر للماضي، وبعناده في تفسير حوادث الواقع في ضوء روايات الفرسان، كان يكافح وهما لا سبيل لإصلاحه، لأنّ مخيّلته النشطة جعلته يرى أشباح الماضي مندسّة في كلّ ركن من أركان عالمه، وإلى ذلك فعصره، وعمره، وسلاحه، وأفعاله، حالت دون ممارسة دوره على وفق ما أراد، بل جعلته هزأة لمن يسمع بأفعاله، أو يراها بعينه. وعلى الرغم من ذلك، فقد تضاعف وهمه بأصالة دوره في تنظيف العالم من المساوئ، وفيها جنى فشلا ذريعا؛ لأنه لم يُصلح خطأ، بل اقترف مزيدا من الأخطاء. ويعود ذلك إلى أن جنون دون كيخوته من نوع الجنون الذي لا سند له، فليس ثمة وسيلة تردّه إلى الحقيقة ولا إلى العقل، فهو من نتاج الشعور بالتمزّق الذي لا علاج له سوى الموت بعد أن استيقظ من غفوته، وأدرك الحال التي كان عليها، ولا ينتهي الأمر بحياة مقفلة تبدأ بالولادة، وتنتهي من الموت، فلابد أن يتخطّى الجنون هذه الدائرة المغلقة، فدون كيخوته لن يكون خالدا ما لم يكن مجنونا؛ لأن الجنون حقيقة ساخرة، فهو يضفي خلودا على معنى الموت؛ فهو يدفن فارسا مجنونا، ولكنه يطلق سراح أعماله المجنونة[207].

ويُعزى جنون دون كيخوته إلى فشله في قراءة علامات العالم الواقعي، وبراعته في قراءة علامات العالم المتخيّل، وقد عمل جاهدا على بسط معاني العالم الثاني على وقائع العالم الأول، فكلّ حدث يظهر له يخضعه

لتأويل مستعار من المتخيلات السردية التي أدمن عليها، غير أن ذلك الجنون يعزى، أيضا، إلى عدم مراعاته الحدود الفاصلة بين العالمين، فهو كثير العبور من عالمه إلى عالم فرسانه حتى انتهى مقيما فيه، معتبرا نفسه فارسا أصيلا تضاهي أعماله أعمال كبارهم، وهذا نوع من الحرية المفرطة في غرابتها، أدّت به إلى الانفصال عن المجتمع الذي يعيش فيه والاتصال بالمجتمع السردي الذي عاشره طويلا، فهو غريب عن العالم الواقعي، أليف في العالم المتخيّل. وطبقا للمعايير الإدراكية السائدة في زمنه فقد شذّ عن جماعته الواقعية، وارتمى في أحضان جماعة متخيّلة، فيجوز اعتباره مجنونا ليس لفساد في عقله، وقصور في حكمته، إنما لأنه استعار رؤية للعالم الذي عاش فيه من عالم طواه النسيان.

ولطالما قيل بأنّ المجنون هو مَنْ استتر عقله، وتوارى رُشده، وأمسى مخلّطا لا يفقه أمره، ولا أمر غيره، ولا ينطبق هذا على دون كيخوته، فقد احتجب وعيه بالعالم الذي يعيش فيه، وضعف إدراكه لمجرياته؛ لأنه حاز على معرفة واسعة بالفضائل والرذائل، وتضلّع في أخبار العشّاق، وإلى ذلك تبحّر في معرفة تقاليد الفروسية، وأبطالها، وأعمالها الجليلة، وهو رجل هادئ الطباع، كريم اليد، رحيم السجية، عاشق القلب، وحاذق في حواراته، وتطوي أقواله حكما مأثورة استعارها من بطون الكتب، وأجاد نثرها في غير مناسبة؛ فخروجه ليس خروج رجل أحمق سيقوم بتخريب العالم، إنما خروج مصلح ما عاد قادرا على قبول الأخطاء التي حلّت في عالمه، فارتجّت عليه الحال بغلبة التخيّل على التعقّل.

ومع ذلك، تبدو حكمة دون كيخوته غير فاعلة، ومعطّلة، بل منقطعة عن سياقها الاجتماعي والتاريخي لعصرها، فلو كانت نافعة لأفضت بصاحبها إلى ترقية حاله، وبدل ذلك دفعت به إلى هوس جعله هزأة في نظر الآخرين، لكنه ليس هوس المخبول، بل الحالم الذي التبس حاضره بماضيه في خلط معقّد، فما عاد قادرا على رؤية الأول إلا بمنظور الثاني؛ ذلك أن سطوة

الـماضي جعلته يذعن لها في حاضره، فالرضوخ لأعراف الفروسية هو تعظيم لهيبتها، واعتراف بوقارها، وهو يهتدي بخريطة رسمها الفرسان، وليس في ضوء معرفته بواقع مجتمعه، ويسترشد بحِكَم أسلافه في تسويغ أفعاله، وهو أمر شاع في عصر ثربانتس، ولـم يغب عن بال باختين الذي أصاب بقوله «في أدب التيار الكلاسيكي، وأدب عصر التنوير، تمّت معالـجة نمط خاص من التفكير بواسطة الـحِكم والـمأثورات، أي التفكير بواسطة آراء قائمة بذاتها، ومنغلقة على ذاتها، ومكتفية بذاتها، ومستقلّة بحكم خطّتها نفسها عن سياق النص». وتفسيره لذلك: أن الاعتماد على الصيغ الـجاهزة هو تعبير عن تقليد يقوم التفكير فيه على تنضيد الأقوال الـمأثورة، وفيها يتفوّه البطل بالـحقائق القائمة بذاتها؛ لأنه يفتقر إلى الـحقيقة الـخاصة به، فما لديه هو مجرد حقائق معزولة بذاتها، وفاقدة لهويتها الفردية(208). وقد نفث دون كيخوته وسانشوبنثا بدُرَر لـم تفعل فعلها لا في تغييرهما، ولا في تغير الـمحيطين بهما، ولـم يبخل ثربانتس في الاغتراف من الـمأثورات التي وشمت ذاكرة عصر النهضة بخير الـمواعظ، وأفضل العِبر، فبذلك قصد إلى رسم الانقسام بين موروث جليل، وحاضر ذليل.

رأى أورباخ في الدون كيخوته «تمثيلية يغدو فيها الـجنون مضحكا في واقع ذي أساس سليم»، فدون كيخوته مختلف عن طائفة الـمضحكين، كالـمتبجّحين، والـمتكبّرين، والـمتخابثين، والـمتحذلقين، والـمتكلّفين، فعلى الرغم مما يبدو عليه من خفّة عقل في فهم العالـم، فقد حافظ على مهابة لـم تعرف الضعة، كما هو حال النماذج الهازلة الأخرى، فجنونه جنون حكيم، وليس جنون أرعن، أو مغفّل سفيه، فهو فاضل، وحصيف، وفطن، وضليع في كثير من الـمعارف القديمة، ولكن ما أن يستحوذ عليه الاختبال بتأثير من روايات الفرسان، حتى يقترف أعمالا لا صلة لها بالـحكمة، فحكمته منفصلة عن جنونه، وفضيلته مستقلّة عن خبله، وقد أصاب أورباخ في قوله «إن جنونا مثل جنونه لا يمكن أن ينشأ إلا عند إنسان نقي، ونبيل.

ومن الحقّ أن الحكمة، والفضيلة، والتهذيب، تشعّ من خلال جنونه، وتجعل هذا الجنون مستعذبا»[209].

ولعل الباعث الأصلي لجنون دون كيخوته رغبته في الانعتاق من حال اجتماعية متداعية ضاقت به وبآماله بعد انحسار دور النبلاء في المجال العام للحياة، فعوّض حنينه لعصر النبلاء باستجلاب قيم الفروسية إلى عصره، أو في الارتماء في عوالمها المتخيّلة، وقد جاء مسار الأحداث متناوبا بين الحكمة في حال اليقظة، والصحوة من الأوهام، والجنون في حال النسيان والغفلة؛ ففي الحوارات التي خاضها مع تابعه، ومع معارفه، بما فيهم من ظنّ أنهم خصوم له، كان يفضي بعيون الحِكم، التي ما تلبث أن تتوارى وراء تخطّلات كلما همّ بمبارزة ينجد بها مظلوما، أو يقدّم بها عونا لمحتاج. ولَم يغب ذلك عن انتباه أورباخ، فأشار إليه بقوله: «إنّ حكمة دون كيخوته ليست حكمة مجنون، بل هي العقل، وكرم النفس، والتهذيب، وكرامة إنسان ذكي، ومتزن: فلا هو بالشيطاني، ولا هو بالمتناقض، وما هو مفعم بالشكّ، والانفصام، والتشرّد في هذا العالم، بل هو معتدل، متوازن، متذوّق، وهو فوق ذلك مستعذب ومتواضع في مجال السخرية». وقد دفعه رصيده من كل هذه الخصال الكريمة إلى اعتبار العالم ماضيا في طريق لا تحمد عقباه، فندب نفسه لوقف التدهور، واستعادة الأمل بحياة كريمة تطابق تصوراته عنها، وهي تصورات غير منسجمة من الواقع الذي يعيش فيه. وبكل هذا أراد ثربانتس من روايته تحقيق غرض «التسلية الشريفة»[210].

إذن، نبعت السخرية الدون كيخوته من رغبة في هزّ أركان العالم إما بالاستهزاء منه وإما بمحاولة تعديله؛ فالبطل الجديد الذي استخلف القديم، يمكن أن يكون كهلا مُحبطا شاخ قبل أوانه، فلاذ بمرويات الفرسان، وتوهّم نفسه فارسا لا يشقّ له غبار، غايته تجريد العالم عيوبه. ندب ثربانتس كهلا هزيلا غير قادر على إصلاح نفسه، وجعله يسعى، بهدي من روايات الفروسية، لإصلاح ما يتعذّر إصلاحه، وتلك هي السخرية التي فصلت بين

عالـم آفل، وعالـم طالع. وهذه هي مهمة الكاتب الـحاذق في ضبط الـمفارقة بين عصرين، وتوثيق حالات الاشتباه والالتباس فيهما.

15. جندي طيّب خاض حربا عالـمية، ولـم يُطلق رصاصة واحدة

فيما كان «ياروسلاف هاشيك» يُملي الكتاب الرابع، وهو بعنوان «الهزيمة الـمجيدة»، من روايته الطويلة «الـجندي الطيّب شفيك وما جرى له في الـحرب العالـمية» تفاقم مرضه، فتوفّي في الثالث من يناير من عام 1923م، وهو في الأربعين من عمره، من غير أن يكمل رواية تستحقّ، بجدارة، أن تتبوّأ الـمكانة التي ظفرت بها من قبل روايتا «غرغانتوا وبنتاوغرويل»، ورواية «الدون كيخوته». نفق كاتب استثنائي وحيدا منسيّا، ومبعدا عن ذويه، فلـم يحضر جنازته غير ابنه الوحيد، وهو في الـحادية عشرة من عمره، من أم هجرت زوجها، فغاب ذكر هاشيك بسبب كره أخبار الـحرب وآدابها زهاء عقدين من السنين، قبل أن يزاح عنه غطاء النسيان، ويلتحق بكبار كتّاب السخرية في التاريخ، وبموته، وهو يُملي روايته الفريدة، بقي مصير نظيره الـجندي الطيب «شفيك» معلّقا في جبهة الـحرب من غير عودة إلى حياته الطبيعية في براغ، ومن دون أن تنتهي الـحرب التي سيق إليها؛ فشفيك نسخة من خالقه، ولَم يأتِ عن فراغ، بل عن استكناه تجربة هاشيك نفسه؛ فبعد حياة من التشرّد، والبهيمية، والإدمان، والفوضوية، انكب هاشيك على تركيب صورة نظيره السردي شفيك، ودفع به إلى معمعة حرب غاشمة، كما دُفع هو إليها قبل ذلك، حينما سيق مع آلاف من مواطني إمبراطورية النمسا وهنغاريا إلى تلك الـحرب باعتبارهم من أتباع الإمبراطور، وهنالك خَبِر أمزجة الضباط الأوغاد، والـجنود الأذلاء، وهم يساقون كالبهائم إلى حرب لا طائل منها سوى الانتقام الأعمى من عدوّ مجهول لـمقتل وليّ عهد الإمبراطورية.

ومن الطريف أنّ الكاتب هاشيك أرغمَ الـجندي شفيك أن يخدم في الوحدة العسكرية ذاتها التي خدم هو فيها خلال الـحرب، فظهرت تلك

الوحدة، في روايته، باسمها، ورقمها، وأسماء بعض ضباطها ومجنّديها في الرواية، فكأنّها سجلٌ سردي لتوثيق أعمال الفوج الذي أمضى هاشيك فيه طرفا من حياته مجنّدا خلال الحرب، وعزم على أرشفة تجربته في الحرب كما خاضها، بما في ذلك أُسره، واقتياده إلى معسكرات الاعتقال في روسيا، ثم انخراطه في الفيلق التشيكي الذي أنشأه الروس لمحاربة النمسا وألمانيا، وعودته إلى بلاده بعد انتهاء الحرب برفقة زوجة روسية غير زوجته التشيكية التي هجرته من قبل، وبموته المفاجئ لم يكتب غير نصف الأحداث التي شهدها، ونوى تدوينها، غير أنه قضى نحبه وهو يدفع ببطله إلى جبهة الحرب التي كان الروس فيها يكرّون، والنمساويون يفرّون. ولو امتدّ العمر به قليلا لجعل من شفيك مدمنا على الخمرة كما أدمنها هو، ولجعله يموت وحيدا احتجاجا على تجربة الحرب.

كان هاشيك كاتبا كحوليا عاش معظم حياته متشرّدا من دون أسرة، وكان متمرّدا على مجتمعه، وانتمى إلى جماعات فوضوية، وسُجن بسبب ذلك، وعُرف عنه سلاطة اللسان، ولما كان قد كتب روايته تحت تأثير الكحول، فقد جاءت شخصياتها مخمورة لا يشغلها شاغل سوى الشراب الرخيص، والتهام لحوم الخنازير الدسمة. خاض هاشيك تجربة قريبة الشبه بتجربتي سلفيه رابليه وثربانتس، في تقلبات حياة الأول، وإدمانه، وبوهيميته، وفي خوض الثاني الحرب مع الأتراك، وأسره في الجزائر، ومفاداته بالمال، وعودته إلى إسبانيا، وجملة اللغط حول حياته العائلية والمهنية قبل أن ينصرف للكتابة في نهاية عمره. وقد اجتمعت كلمة الثلاثي على الاستهزاء بالتقاليد البالية، واستهجان السلوكيات المنحرفة، والنيل من الواقع، واختص رابليه وهاشك بالسخرية القاسية من الكنيسة، فعرّضا برجالها، ومن مؤسسة الدولة بالنيل من بنيانها الاجتماعي والسياسي والأخلاقي الفاسد، وهو ما وراب فيه ثربانتس خشية إثارة حفيظة محاكم التفتيش.

ومع ما بلغته أعمال رابليه وثربانتس من تهكّم بالعادات، ونقد للأخلاق

العامة، والسخرية منها، فلست أعلـم برواية حديثة نافست «الـجندي الطيّب شفـيك» في رسم تدهور حياة الإنسان في ظل حرب غشوم، وهو يساق إليها عنوة، منزوع الإرادة، بدعاوى الـمجد، والفخر، والكبرياء، وما ترتّب عليها من شلل للحياة الـمدنية، وتكميم للأفواه، ومصادرة للحريات، وارتياب بالغرباء، وبالأقليـات، وسـوء ظن بكلّ عـمل يقـوم به الـمـرء على أنه يلـحق ضـررا بالـمقاتلين في جبهة الـحرب؛ فكل مشهد سردي فيها فضح التناقض بين نيّة شفيك القيام بعمل مفيد يخدم به بلاده والنتيجة السيئة التي ينتهي إليها ذلك العمل، فلا تتطابق نوايا الشخصية مع أفعالها، ولا تتأدّى أية فائدة من عمل يقوم به مجنّد كبير السن، يعاني آلام الـمفاصل، وثرثار، ومدمن؛ فهو محارب لاحول له ولا قوة. وهو صورة مضخّمة من دون كيخوته في عدم مناسبته للـمهمة التي انتدب نفسه لها سوى أنه أرغم على الـحرب من قبل السلطات الإمبراطورية، فيما اختار دون كيخوته حروبه على هدي إغراء الفرسان.

استُدعي شفيك لـخوض الـحرب بعد أن كان قد أعفي رسميا عن الـجندية، في وقت سابق، لأنه أحـمق، وبدل أن يشغل بمواجـهـة الأعـداء الروس الذين يخترقون الـجبهة الشرقية يتورّط في مهازل إمبراطورية يتحلّل جيشها الكسيح، وينهمك ضباطها في الـمكائد والـخمور، وجنودها بالطعام والنوم. وبهذه الطريقة الساخرة مضت مشاهد السرد من غير توقّف طوال الأقسام التي كتبها هاشيك من الرواية، فأعمال شفيك الساخرة، وخرقه للنظم العسكرية عن غير قصد، وصدقه الـمطلق في الاعتراف بأخطائه، وتحمّل نتائج أفعاله، كل ذلك ارتقى به مثالا للإنسان الـجبري الذي قرّرت الأقدار أفعاله، ورسمت مصيره، وليس له فيها اختيار، بعد أن أُجبر على الانخراط في حرب مبهمة الغايات، وغامضة الأهداف، ما خلا الدفاع عن إمبراطور عجوز يقبع في قصره في «فيينا».

ومع وجود الاختلاف الكبير بين رواية «جاك القدري» ورواية «الـجندي الطيب شفيك» في الـموضوع والأسلوب، فإنهما تشتركان في الغاية التي

مدارها الجهل بحوافز الأفعال، وما يترتب على ذلك من حيرة تكتنف شخصياتها، فلا تعرف مسار حياتها، وقد استغل ديدرو وهاشيك التعليق على أعمال الشخصيات، ما أفضى إلى قلب الأدوار بين التابعين والمتبوعين، إذ بنى الأول روايته على ترحّل مبهم لـ«جاك» و«المعلّم» فكان يقطع «مجرى الأحداث للتعليق على حيرتهما، فيرجئ بعض الوقائع، ويلغي بعضها، ويوضّح أخرى، ويعيد تفسيرها، ولا ينتهي الأمر عند هذا الحدّ، فهو بسخريته المرّة، يدفع بـ«جاك» و«المعلّم» إلى خوض سجال أقرب إلى أن يكون لاهوتيًا أملاه القدر عليهما، فامتثلا له، وانتهيا فيه إلى أن يكون جاك هو المتبوع، والمعلّم هو التابع، فأصبح المتعلّم يقود المعلّم، وانتهيا خاضعَين لتبعيّة مختلفة عمّا كانا عليه في بداية أحداث رحلتهما العجيبة، فرحلتهما كناية عن الاستسلام لقوى خارجة على إرادة الإنسان، تدفع به إلى ارتحال مجهول المسار والغاية، وليس له سوى أن يملأ حياته بالثرثرة والانتظار؛ لكي يصبح لمرور الزمن معنى»[211].

وهذا ما كان عليه حال الجندي شفيك والضابط «لوكاش» من علاقة متقلّبة لولا إفراط الأول في حواراته، ومفارقاته الهازلة، وثرثرته المتواصلة، والنيل من الجنود التشيكيين لجهلهم باللغة الألمانية. وقد أشار شفيك كثيرا إلى نظرة الازدراء التي نظر بها النمساويون لأقرانهم التشيك، بسبب طريقتهم في نطق الألمانية باعتبارهم عرقا مختلفا بسطت تلك اللغة ظلالها عليه، فوقع عليهم اللوم؛ لأنه تعذّر عليهم التماهي مع لغة الإمبراطورية. وقد اعترف المؤرخ «هوبزبوم» في سيرته الذاتية «عصر مثير» بأنه لاحظ خلال طفولته التي عاشها في النمسا أن الأطفال، باعتبارهم ناطقين بلغة عاصمة الإمبراطورية، اشتركوا بشعور من التفوّق الثقافي على غيرهم بسبب اللغة الألمانية، ومن ذلك دونية التشيك في نطق الألمانية بطريقة مثيرة للضحك[212].

لا يجوز قطع صلة رواية هاشيك عن أسلافها من روايات رابليه،

وثربانتس، وديدرو، ففضلا عن تشابه بعض الوحدات الحكائية التي تخصّ الأتباع، واتخاذ السخرية وسيلة للتعريض بالأحوال العامة، فثمة تقارب في النبرة السردية فيما بينها، وقد انتبه «ماكس برود» لصلتها بأعمال رابليه وثربانتس، فكتب يقول «كان هاشيك ظريفا من طراز رفيع جدا، وربما سيضعه عصر لاحق على المستوى نفسه مع ثربانتس ورابليه»[213]. وهذا حقّ، فهنالك وجوه شبه في وظيفة السرد، وفي أدوار التابعين، ولكن هاشيك قلب العلاقات، فجعل من شفيك صانعا للأحداث، فانقلب المنظور السردي، وفيما كان بانتاغرويل، ودون كيخوته، يخلعان قيمة على التابعيَن بانورج وسانشوبنثا، فإن شفيك هو الذي أضفى أهمية على السادة الضباط، ومنهم لوكاش، فأعمالهم تقترن بمنظوره الذي يرى الأحداث من الأسفل إلى الأعلى، ومن مخبر الجسد إلى مظهره، على غير ما ظهر من رؤية سردية تخلع على التابعين أدوارهم عند رابليه وثربانتس. وبعبارة أخرى، فشفيك هو الذي منح الآخرين شرعية وجودهم في المجتمع السردي لرواية «الجندي الطيب شفيك»، وهو الناظم للأحداث، والمهيمن عليها سواء بما يحدث له، أو بما يرويه من حكايات لمن حوله، ولكل طارق يلتقي به، وكلما زاد في الشراب تفتّق خياله عن مزيد من الأخبار التي يرميها بدون توقّف، وهو متحدّث عجول، سريع البديهة، لكن حكاياته دالّة، وتقطر بالمرارة والبذاءة، وتأتي كأنها من عفو الخاطر بلا تكلّف، فهو يغرف من تجارب لا حصر لها.

ويكاد شفيك يكون صورة مضخّمة لسانشوبنثا في رغبته الاستطرادية بحكايات اعتراضية يضرب بها المثل في توضيح مقاصده في كل صفحة من صفحات الرواية الى أن يرغمه لوكاش على الكفّ عن ذلك، كما كان دون كيخوته يفعل في صدّ تابعه، على الرغم من أميّة سانشو وسعة ثقافة شفيك، ويكاد، من ناحية أخرى، أن يكون نسخة من بانورج في الاستغراق بإطلاق النعوت البذيئة، والتلذّذ في استخدام الكلمات الخادشة، لكنه دون ذاك في الخداع، والغدر، والاحتيال. ومع ذلك، فليس في وارد هاشيك

استنساخ أتباع سابقين، ولا الاهتمام بمحاكاة متبوعين مشهورين، فنموذجه فاق أقرانه في طول باله بإزاء مصائب الـحروب، ومغالبته الصبر على الشدائد بمزيد من الانقياد لـمن هم أعلى منه رتبة في الـجيش، والعمل بدأب من دون تهرّب، وقبول الأذى من غير استياء، فقد انصاع لقدر جعله آلة صمّاء في دولة نضبت الدماء في أوصالها. والراجح أن هاشيك قصد بابتكار نموذجه جعله شاهدا من الدرجة الأولى على مجتمع ضربه الارتياب والهلع من قمته إلى قاعه، فقيّد مصير نموذجه بضبّاط مخادعين، وجنرالات بلداء، ووحدة عسكرية يتعثّر مسارها في التقدّم فلا تصل أرض الـمعركة، وتضيع في تنقلات بين هذه الـجبهة أو تلك، فيشغل جنودها بالطعام والشراب، وضباطها بالـحساب والعقاب، فتخيّم الثرثرة، وقد حلّ ذهول الـمخمورين محلّ الوعي بالعالـم الذي يدمّر نفسه بحروب خطيرة.

وعلى الرغم من تعهّد شفيك الإخلاص للإمبراطور، وأداء القسم بوصفه جنديا، فإن طباعه الـمستكينة، وقبوله الأذى برحابة صدر، وشغفه بالثرثرة التي يصوغها بحكايات استعادية لا نهاية لها عن حياته قبل الـحرب، وخلالها، بوأته مقام التابع الذليل في الدولة الاستبدادية التقليدية، فلا حول له ولا قوة، ما عدا مواصلة العمل وصيفا في جيش تتعاقب خسائره، فيستبدل تلك الهزائم الـمنكرة بحكايات عن الأمجاد القديمة، ويسرف فيها، فلا تقتصر على الـحروب، بل تشمل أوجه حياته قبل أن يساق محاربا. وبإسناد الكاتب لشفيك دور الـخادم للـملازم الأول لوكاش، أي بجعل الـجندي تابعا للضابط، بانت ملامح العلاقة بين التابع والـمتبوع، لكنّ شفيك على سذاجته الظاهرة تغلّب على لوكاش، فأصبح هو محور الرواية، وقطبها، ومن ثم، فشفيك نقيض بانورج وسانشوبانثا، وإذ ظهر بانورج ماكرا وسانشوبنثا ساذجا، فقد ارتسمت البراءة على شخصية شفيك، فلا عجب من أنه كان عدسة مكبّرة عرضت من خلالها مساوئ مجتمع غطس في النفاق، والفساد، الـخوف، وقد نفى هاشيك انه أراد بروايته استرضاء

الـمجتمع الراقي، فروايته «صورة تاريخية لفترة محددة من الزمن»[214].

اشتقّ هاشيك شخصية شفيك من مزيج البراءة والبلاهة والإخلاص. من الصحيح أنّ مجموع أعمال شفيك يتسم بعدم الفطنة؛ لأنه يقترف الأخطاء ذاتها بمنوال تكراري من غير أن يقصد بها الإساءة، وربما يجوز خلع البلاهة عليه، واعتباره غفلا، لا بمعنى التفاهة، والحمق، والجنون، فينطبق عليه تعريف «شوبنهاور» للأبله، بأنه الشخص الذي «يخفق حينا في التعرّف على الاختلاف الجزئي أو النسبي فيما يكون متماثلا في وجه من الوجوه، ويخفق حينا آخر في التعرّف على التماثل فيما يكون مختلفا نسبيا أو جزئيا»[215]. ويمتاز الأبله على العاقل عند «نتشه» بأنه «لا يعاني من مظهر ضعفه»[216]، فهاشيك لا يفرّق بين الأفعال التي تبدو متشابهة في ظاهرها، فيخالف القواعد الـمعمول بها في الجيش؛ لأنه لا يميز بين الأهداف الـمقصودة بها، وهو، من ناحية أخرى، يعجز عن فهم الإطار العام لتلك الأوامر، فيصبح ضحية مخالفة يستحق عليها العقاب.

وغالبا ما يجتهد شفيك في القيام بفعل حسن النية يأتي له بسوء العاقبة؛ لأنه يخلط بين الـمختلفات من القواعد العسكرية، ولا يميز بين الـمتشابهات فيها، ولعله يتفوّق على العقلاء في عصور الاضطراب في أنه لـم يُشغل بضعفه، فقام بأعماله من دون تعثّر كما يفعل العقلاء في أوقات العسر من مبالغة في التفكير والتخطيط، فشفيك لـم يشعر بالتعاسة، وسوء الحظ، وهو يُرغم على خوض حرب عابثة، ولـم يخالجه الخوف أو الخيانة أو الهرب، وعلى النقيض من ذلك كان يقدّم نفسه للـمحاكمة برحابة صدر معترفا بأخطائه التي لـم يقترفها بسوء قصد، ويتقبّل العقاب من دون شعور بالظلـم؛ لأنه لـم يرهن نفسه لثنائية الخطأ والصواب التي يتعلّق بها عموم العقلاء، فيكون نقضَ مفهوم الشخصية السلبية باعتبارها مصدر أعمال مشينة، وبها استبدل مفهوما إيجابيا لتلك الشخصية التي يقع قبول أفعالها من غير أن تثير الضغينة في نفس القارئ.

بدأت الرواية بمصرع ولي عهد النمسا، الأرشيدوق فرانتس فرديناند، مع زوجته صوفي، في سراييفو، من قبل متطرّف قومي صربي، فأدّى ذلك إلى اندلاع الـحرب العالـمية الأولى بعد أن أعلنت النمسا الـحرب على صربيا، فساندتها روسيا بدواعي الشراكة في الـمذهب، ووقفت ألـمانيا مع النمسا، فتوسّعت تحالفات الـحرب، وأصبحت عالـمية، وقد سيق شفيك إليها مجنّدا بوصفه مواطنا تشيكيا تابعا للإمبراطورية النمساوية، وخدم تحت علـمها. وغطّت الرواية وقائع حياته في الترحال باتجاه جبهة الـحرب، وانتهت من دون أن يطلق رصاصة فيها لا هو، ولا وحدته العسكرية، وتلك مفارقة تطوي من السخرية مقدار ما تطوي من الـمرارة؛ فالـجندي الذي تبدّدت حياته في محن كثيرة لـم تتوفّر له فرصة التعبير عن الولاء الساذج للإمبراطور. وعلى النقيض من ذلك أمست رحلته وسيلة للهزء من إمبراطورية انحدرت إلى التفاهة، والبذاءة. ولَم يدخر هاشيك وسعا في التعريض ببيروقراطية الـجيش، والشرطة السرية، والقضاء، والإدارة، وطال الإمبراطور نفسه في هجاء لـم ينج منه أحد.

أكاد أقول بأن رواية «الـجندي الطيّب شفيك» أعجوبة الكتابة السردية الساخرة في العصر الـحديث، فهزلها الرتيب يمضي ببطء، فلا ينضب معينه، ولا تنتهي غرائبه، وقد دُهشت مما رأيت فيها من الاستهزاء الـمكتوم بمصير حفنة من الشخصيات، وهي تُساق الى الـحرب قسرا، ومنها شفيك، ويبدو لأول وهلة ركود في الأحداث، فمسارها العام إرسال مجنّد ساذج إلى جبهة الـحرب الشرقية مع روسيا ضمن إحدى كتاب الـجيش النمساوي التي تؤمر للمرابطة في الـجبهة الشرقية، وقوام الرواية محاولة الوصول إلى الـجبهة في القطارات، والـمكوث في الـمحطّات، حيث الفوضى تشلّ حياة الـمدنيين والعسكريين على الـحدود الشرقية للإمبراطورية، وبحوارات مسترسلة، وحكايات تفصيلية تعترض مسار الرحلة الرتيب، كشف شفيك طباع الضباط والـجنود، فارتسمت كآبة عامة على مشاهد السرد، وفي وقت تواصل الوحدة

العسكرية تقدّمها إلى جبهة الحرب ببطء متعثّر يتورّط شفيك بمغامرات متعاقبة تظهر بلاهته الصادقة، فأسفرَ عن طبع ثابت في مواقفه وآرائه، وعرّى المؤسسة العسكرية من هيبتها، وفضح الجيش الكسيح، وبلادة المجنّدين وهم يرسلون إلى مذبحة بوهم بذريعة الدفاع عن إمبراطورية مقدّسة.

اعتمدت الرواية على الثرثرة بين الجنود والضباط، ومعظمها خاص بشفيك، المغرم بالاسترسال في رمي حكايات يدعم بها ما يريد قوله، وهو يعدّ الأطعمة في كل مكان يكون فيه، أو يحتسي النبيذ الرخيص في الحانات، ولا ينثني عن ذلك مهما كانت الروادع، وبهذه الحكايات يستعيد صورا اجتماعية لأحوال الناس في بلاده، وقد أظهر خبرات استثنائية بسلوكهم في ظل إمبراطورية آفلة. من الصحيح أن أحداث الرواية توقّفت والحرب قائمة، وشفيك يحاول أن يرمّم أخطاءه التي تأتي عفو الخاطر، لكنّ القارئ لن ينتظر جديدا لو اكتملت الرواية، فقد تنكّرت للحبكة، وأخذت بأسلوب مرسل غايته الإتيان بمزيد من المواقف التي مرّ شفيك بها، وهو بدوره مرآة للمجتمع الذي يعيش فيه.

أشرتُ إلى أن هاشيك كاتب مخمور، وشخصياته تنشط في تبادل الأحاديث كلما دار الموضوع حول الخمر، والحانات أفضل مكان تلوذ به للإفضاء بما تريد، فلا تكاد تغادر حانة إلا لتدخل أخرى فتسلخ الوقت في هذر له أول وليس له آخر لكنه مشحون بالسخرية والهزء والانتقاد، بما في ذلك الجنود الذين يتحيّنون فرص الترحال، حينما تتوقّف أرتال القطارات العسكرية في المحطات، للبحث عن الحانات الرخيصة، ويعودون منها مترنّحين يتجادلون في موضوعات عدّة، وأريدُ بهذا الاستطراد الإشارة إلى نوع غريب من الصحو في وعي شفيك، وفي ثقافته، وخبراته، فكلما أمعن في احتساء الخمر نشطت ذاكرته بالأخبار، وجرت على لسانه حكايات مدهشة في غرابتها، وفاض بثقافة تاريخية واجتماعية وعسكرية غزيرة ينفثها نفثا على قرع الكؤوس في الحانات[217].

وعلى غير ما هو عليه جوّ الرواية الكئيب الذي يرسم مصيرا قاتما لإنسان حسن النيّة، فإن أفعاله، وحكاياته، أظهرت صفاء مدهشا في وعيه، وفي قدرته على استعادة الماضي، وقد نشطت ذاكرته في الإتيان بالطرائف. وربما يتوهّم أن الخمرة تذهب بالعقل، وتدفع بصاحبها للتهلكة، ولكن خمرة هاشيك ابتكرت شخصية نادرة في وعيها، وإدراكها، وفي حصافة سلوكها مع الآخرين، وقد يشي سلوكه بالبلاهة، وفعله بالسذاجة، ولكنه حسن الطوية، وصاحب بداهة في علاقته بالآخرين، وفي الاستمتاع بالحديث معهم، وتكاد تكون الرواية بأجمعها حديثا مباشرا تولاّه شفيك عن نفسه، وناب بِه عن مجتمعه، ما كشف عن دهاء في التخلّص من المواقف المحرجة بامتصاص الاحتقان المحيط به، بما في ذلك عدم التردّد من المضي في بعثته الحربية دفاعا عن إمبراطورية وصفها بأنها «ملكيّة حمقاء الى درجة أنه لا يجب أن تكون موجودة إطلاقا»[218].

تدفّقت السخرية في رواية هاشيك من نبع التعارض بين السَوْق الجماعي للناس إلى الحرب حيث الهلاك الذي لا نجاة منه، والطباع الفردية لشخصيات متعلّقة بُمتع الحياة البسيطة، فانهمكت في ثرثرة حول الأطعمة، والأشربة، وما يتخلّف عنهما من فضلات، والاحتفاء بالبلاهة باعتبارها خيارا يبعد المرء عن الشعور بالخطر. وقد حافظت الرواية على هذا التعارض، ففي وقت تخوض فيه الإمبراطورية حربا عالمية يُشغل مقاتلوها بثرثرة حول توافه الأمور، غير مكترثين بشيء غير ما يُشبع بطونهم، ومستخفّين بما حولهم حدّ الاستهتار بالأوامر العسكرية، كأنهم يدرأون موتا تأتي به الحرب، فيتبادلون أخباره طوال الرواية؛ فالانشغال بالثرثرة مكافئ للموت المؤجّل الذي يلتهم الناس إليه من دون تمييز.

يوحي عنوان الرواية، وإطارها العام، بأنها من روايات الحرب، لكنّها طرقت ما هو أهم من ذلك بكثير، فقد تهكّمت من الجيوش التي تتوهّم ظفرا عظيما لكنها لا تحصد غير الهزائم المنكرة، وكشفت لجوء المحاربين إلى

تسلية تبعد عنهم شبح الـموت، وعلى الرغم من أنها أشارت إلى انهيار جبهة الـحرب لصالـح الروس، وتقهقر جيوش الإمبراطورية، لكنّ شاغلها الغوص في أعـماق فـصيلة من الـمقـاتلين الذين أرسلوا إلى الـموت، فـراحـوا يتلهّـون بالأحاديث التي تُبعد عنهم خطره، وبدل أن تظهر الرواية بسالة الضباط في التخطيط لـحرب تفوز بها إمبراطوريتـهم، هزأت بهم لانصرافهم للدسائس الدنيئـة، وكلّما اقـتربت نيـران الـحـرب أفـرطوا في حشـو كـروشـهم باللـحـوم الدسمة، والـخمور الثقيلة؛ وبذلك رسمت الرواية جوّا من السأم الذي شلّ الـحياة، ودفع الأفراد للتلهّي بتوافه الأمور، فلا عجب أن ظهر الأوغاد بجوار الـحمقى، واجتمع الأراذل بالـمغفلين، ودفعوا كلّهم إلى حرب تعبيرا عن كآبة جماعية غمرتهم كبارا وصغارا.

ومعلوم بأنه لـم تُنسب للـجيش الإمبراطوري النمساوي أدوار حاسمة في الـحرب العالـمية الأولى، وتكاد رواية «الـجندي الطيب شفيك» تكون أوسع شهادة عن ذلك الدور الـخامل في حرب فكّكت الإمبراطورية، فانطمر ذكرها، وقـد لاحظ مـؤرخ العـصـور الـحـديثـة «هوبزبوم» بأنه لـم يعـرف أحـدا من النمساويين «اعتبر الـحرب العظمى حدثا بطوليا، والـمدارس النمساوية لزمت الصـمت إزاءها؛ لأنهـا تهـم بلدا آخـر في زمـان آخـر-إمـبراطورية هابسـبـورغ السابقة -من جهة، وربما لأن الـجيوش النمساوية، من جهة أخرى، لـم تحقّق أمجادا تستحق الذكر خلالها»[219]. وقد ضاعف الروائي النمساوي «روبرت موزيل» في روايته «رجل بلا صفات» من جرعة السخرية بحروب بلاده، فقال إن النمـساويين «ينتصـرون في كل الـحـروب التي خاضـوها، لكنهم يضطرون بعـدها للتنازل عن أي شيء كـان»[220]. وبدا أن دفع شـفيك للـمشـاركـة في حرب خلت من أي نصر معروف غـايته فضح الأمجـاد التي لاكتـهـا ألسن الـجنرالات من دون أن يتحقّق شيء منها على الأرض.

16. القصيبي : السخرية بلسان المتنبّي

وكما شاعت السخرية في الآداب العالمية، فقد عرفها الأدب العربي في عصوره القديمة والحديثة. ويندرج في هذا الإطار أدب الكدية، والتطفيل، والحمق، والجنون، والمعايرة، وهو غزير في كتب الأخبار، والمرويات الشعبية، والمقامات، وفي أغلبه يقوم على المفارقة، والممازحة، والهزل، والظرف، والتهكّم، والانتقاد الصريح، وقد عالجه الجاحظ في «البخلاء»، والخطيب البغدادي في «التطفيل وحكايات الطفيليين وأخبارهم»، والوشّاء في «الظَّرف والظُّرفاء»، وابن الجوزي في «أخبار الحمقى والمغفّلين»، وفي «أخبار الظُّراف والمتماجنين»، وكتب فيه بديع الزمان الهمذاني، والحريري، وأبو المطهّر الأزدي، وشاع في حكايات «ألف ليلة وليلة»، وفي حكايات العيارين، وفي أدب الأسمار، وفي السير الشعبية، واهتم به بعض المحدثين، منهم إميل حبيبي، وزكريا تامر، ومؤنس الرزّاز، وحسن بن عثمان، غير أنه بلغ ذروته، في تقديري، عند غازي القصيبي، الذي أخذ به فيما كتب، فكانت «السخرية» إحدى الصيغ الثابتة في معظم رواياته، حقّقها الأسلوب من ناحية، والمفارقات الخاصة بالشخصيات والأحداث، من ناحية ثانية.

ولا يراد بالسخرية عند القصيبي الاستهزاء، أو التعريض، فحسب، بل الغضب، والتبرّم، والترويح عن النفس بنفثات من التهكّم تطعن المسلّمات، وتخدش المطلقات الشائعة، وتصبّ في إطار نقد السلوك الفردي والجماعي الذي تعيش فيه الشخصيات. وقد ارتبطت السخرية براوٍ عليم يحيل على المؤلّف، يتفكّه بحرية، وينسب لنفسه، وللشخصيات من حوله، ما يريد هو من أقوال، وأفكار، وأحكام. وتراوحت أشكال السخرية بين الإخبار عن الأحوال القديمة، والتمثيل لأحداث مختارة من التاريخ العربي الحديث، الذي جعل منه موضوعا حاضرا فيما كتب، ولا تقود الدعابة عنده إلى الإسفاف، والهجاء السطحي، بل ترسم توجّسا من احتمال انهيار العالم الافتراضي الذي تعيش فيه الشخصيات.

صيغت السخرية بنبرة لاذعة مبعثها قلب أدوار الشخصيات، وتضارب الـمـواقف، واصطناع دلالات للأحـداث على غـيـر مـا هي عليـه في الواقع؛ فظهرت كتابة تجلّى فيها الهزل في سياق من الوقار؛ فالسخرية لا تتقصّد التجريح، والتسفيه، والانتقاص، بل كشف التناقضات، وفضح الادّعاءات، وهي سخرية من مجتمع لا يتعرّف إلى نفسه إلا بطريقة تجافي الـمنطق والعقل، ويتنكّب للتاريخ والأعراف. ويصحّ اعتبار السخرية عند القصيبي وسيلة يستحثّ بها تضامنا غائبا في مجتمعه، وهو ما نعثر عليه عند «هاشيك» برمي شخصياته في تيار شبه راكد للحياة، فيدفع الشخصية للـمنازعة، والـمـدافعة، لتعيش بأبسط شروط الـحياة، لكن الهزل عند القصيبي يقترن، أحيانا، بالكذب والادّعاء، والـمباهاة الـمبالغ فيها كما ظهر في روايته «أبو شلّاخ البرمائي».

من الصحيح أن كثيرا من شخصيات القصيبي انجرف إلى سلسلة من الأخطاء، لكنها لا تهتم بتعديل أخطائها، بل تتباهى بالسقوط فيها، على الرغم من عيوبها ونواقصها، وقد تمارس القوة في إرغام الآخرين على الأخذ بها بوصفها أفعالا صحيحة، كما عند الطغاة والـمتجبّرين. وليس غريبا أن يتقصّد وضع شخصياته في سياق تتأدّى عن أفعالها سخرية يريد بها التعريض بما آلت إليه الـمجتمعات العربية، وتوثيق بعض الـمخازي فيها، ومجمل الرؤية السردية يقوم على التبرّم بالـحقائق التاريخية غير أنه يعبّر عنها بمواقف متهكّمة تبعث الارتياح عند الـمتلقّي، حينما يرى مسار الأحداث، وأفعال الشخصيات، وهي تتضارب في غير انتظام قيمي وأخلاقي، فتُحدث التباسا واضحا.

لقد رأينا كيف نال الفوضوي «هاشيك» من إمبراطورية كاملة بفضح رداءة الـحياة فيها، وكيف دسّ نقمته عليها في طيّات «الـجندي الطيّب شفيك»، وكيف أن رابليه عرّض بالـحياة الدينية والدنيوية في فرنسا، خلال القرن السادس عشر، في «غرغانتوا وبانتاغرويل»، بما يتوافق مع منظوره للعالـم

بالاعتماد على تجاربه، وقد تقلّبت به الأحوال، فمارس أرذل الأعمال، وعاشر أخسّ الناس، وتبيّن لنا انزعاج ثربانتس في «الدون كيخوته» من سطوة روايات الفروسية، ما جعله يتغنّى بتحريقها، والتشُفي من التخلّص منها؛ لما فيها من ضرر يفضي بالمدمن عليها إلى توهّم دور نبوي في إصلاح العالم، فينكبّ على وجهه، ويموت منسيا بعد أن خلع عن نفسه أوهامها. غير أنه ليس لدينا قرائن على أن القصيبي مرّ بتجارب شبيهة بتجارب رابليه، وثربانتس، وهاشيك، ولَم يختبر حضيض الحياة كما خبروها، وهذا لا يعني أنه لم يشعر بذلك، فقد يكون شبيها بثربانتس الذي غاص في آداب عصره، وضبط المفارقة بين ما هو كائن فيها من تمجيد العصور القديمة، وما ينبغي أن يكون عليه من الامتثال لشروط اجتماعية تضيق بالأفراد، وتحول دون طموحهم.

ومع الأخذ في الحسبان اختلاف الأعصر، وتباين منازع الكتّاب، فقد ولد القصيبي في «بيت عريق النسب، ضليع في الأدب»، وكان ابنا لأسرة «تُعتبر في منزلة نبلاء الخليج»[221]، وما لبث أن تولّى مسؤوليات كبيرة، بدأت بحياته الأكاديمية أستاذا جامعيا، ثم سفيرا لبلاده في لندن، وانتهاء باستيزاره غير مرّة في المملكة العربية السعودية، وكل ذلك نأى به عن مجتمع الرذيلة مقارنة برابليه وهاشيك، ووفّر له الاطلاع على طرز حياة الطبقات العليا، وبخاصة الحاكمة، التي اقترب منها، وعرف خفاياها، وذاق مرارتها، إذ غابت الفظاظة، والبذاءة عن كتابته، وتوارى كل ما له صلة بالقذارة، والاتساخ، والإفرازات البدنية، والتفوّهات المشينة، وهي لصيقة بأعمال ذينك الكاتبين، وانحسر التعريض الذي يرمي بالشتائم ضدّ كلّ من هبّ ودبّ، فمجتمعه السردي افترضته خواطره الثقافية الناقمة على الأحوال العامة، فلم تنشبك بمعجم المجتمع السفلي من ألفاظ سوقية، ونعوت بذيئة، فهو جاهل بعالم الغوغاء والدهماء، وبعيد عن الأراذل والأوباش، فجافت كتابته كلّ ما له صلة بقاع المجتمع السفلي المغذّي الأساسي

للسخرية الأدبية. وإن صحّ هذا، فسخرية القصيبي قريبة الشبه بسخرية ثربانتس في الانكباب على القراءة، واستخلاص المفارقات، فضلا عن فضح التباين بين ما كانت عليه الحياة من فضائل، وما انتهت إليه من رذائل.

ويصعب استكناه معنى السخرية عند القصيبي إلا إذا جرى ربطها بالمتنبّي، ملهمه، وواسطته في الإفصاح عما يريد، فعلاقتهما شائكة، ولكنها متلازمة؛ فقد اتّخذه قناعا لأفكاره، ومواقفه، وأحكامه، واستعاره نائبا عنه في كثير مما كان يخطر له، وهما في رفقة سردية وشعرية دائمة، فيدرج مقاطع من قصائده، أو أبياتا منها في متون رواياته، فيجعله قناعا له في التبرّم. ينطبق على دور المتنبي في مدوّنة القصيبي مفهوم «وسيط الرغبة» الذي اقترحه «رينيه جيرار» ووقفنا عليه في سياق الحديث عن كون أماديس الغالي وسيطا لرغبات الدون كيخوته فيما كان يقوم به من أفعال يتماهى بها مع كبار الفرسان.

وجدير بالذكر أن القصيبي نشر أول مقالة في حياته عن المتنبّي، وكان في الرابعة عشرة من عمره، وداوم على مصاحبته حتى الموت، وقد استعار صوته، وجعله ناطقا بكثير من آرائه، ولهذا الاختيار دلالة عميقة، فالمتنبّي أكثر الشعراء العرب تبرّما بعالم القرن الرابع الهجري (=العاشر الميلادي) الذي اتّفق كثيرون على أنه يمثّل لبّ العصر الذهبي في تاريخ الثقافة العربية القديمة، لكن أبا الطيّب كشف، على العكس من ذلك، أنه عصر الانهيارات، والمزاودات، وانحدار الهمم، وتفرّق القوى، وهو عصر النفاق، والغدر. ومعلوم بأن المتنبّي ليس هجّاء بالمعنى الشائع للهجاء في الشعر العربي بحسب معايير عمود الشعر، لكنّ مدوّنته الشعرية تستقرّ على رؤية للعالم قوامها الاحتقار، والازدراء، والتهكّم، والترفّع، والاستعلاء، وعدم إظهار التسامح. وقد درج على التعريض بخصومه حكّاما ومحكومين، ويمكن اعتبار ديوانه هجاء للعصر الذي عاش فيه، وهو يماثل عصر القصيبي في كثير من الأمور، ومن

ذلك قوله «ما كنت أحسبني أحيا إلى زمن»، و«وسوى الروم خلف ظهرك روم» و«أما في هذه الدنيا مكان...يُسرُّ بأهله الجارُ المقيم؟»

درج القصيبي على الاتّكاء على المتنبي في معظم من رواياته، إذ حضر ناطقا عنه في رواية «العصفورية»، فالتماهي بين المؤلّف والشاعر لا يخفى، ولهذا استعار الأول صوت الثاني، وجعله قناعا له يتحدّث بلسانه. ولا يقلّ الخَلَفُ تذمّرا عن السلف، ولا تبرّما منه بعصره، وإنما الاختلاف بينهما هو اختلاف بالوسيلة الأدبية. كل منهما اختار أكثر وسائل التعبير تأثيرا في عصره، فهما يتناغمان في درجة الاحتجاج ونوعه، فقد افتتح فصول رواية «أبو شلاخ البرمائي» بأبيات لأبي الطيب، بدءا بـ«المدخل» وانتهاء بـ«المخرج»[222]. واستعان به في الحوار الساخر بين مجلس الحكماء والمرشّح العربي لوظيفة المدير التنفيذي في رواية «دنسكو»، إذ يمتنع المرشّح عن الحديث نثرا، ويجيب على أسئلة مجلس الحكماء شعرا مستعارا من ديوان المتنبّي[223]. فلا يردّ على أحد منهم إلا بلسان المتنبّي، ولم يكتف بذلك مع أعضاء مجلس ليس بينهم عربي، إنما اعتمد شعره وسيلة للحوار مع رئيس الجهة التي رشّحته للمنصب[224]. وإلى ذلك افتتح روايته «7» ببيت لأبي الطيّب، وغمر الرواية بشعره من مدخلها إلى خاتمتها[225]. وليس هذا بجديد فقد غصّت أولى رواياته، وهي «شقة الحرية»، بمختارات من أشعار المتنبّي بدءا من صفحتها الأولى، إلى فصلها الأخير[226].

لم يغب المتنبي عن القصيبي، فهو لسان حاله، ولسان حال شخصياته، في الملمّات. يأتي به في نوع من الاستئثار الذي يرتقي إلى درجة التملّك، فالمتنبّي قرينه حينما يسخر، وحينما ينتقد، وحينما يتبرّم، وحينما يحكم، وهو يختبئ خلف شاعره دافعا به لقول ما يريد هو. جاء الخطر من كون المتنبّي نطق بأحوال القرن العاشر، فيما نطق القصيبي بأحوال القرن العشرين، وجاء أيضا من كون القصيبي انتزع أبياتا من سياق

شعري ودسّها في سياق سردي، وجاء، فضلا عن ذلك، من طبيعة الاختلاف بين النظامين الشعري والسردي؛ فالـمتنبّي ينتمي إلى نظام شعري راسخ، فيما يسعى القصيبي للانتماء إلى نظام سردي طارئ لا يستوعب شطحاته الساخرة، ولا تبرّمه الفكه، ولا افتقاره لصنعة السرد عند أهلها.

والـحال هذه، فإن الاستئثار بشذرات من نظام أدبي في سياق نظام أدبي آخر لا يخدم البنية السردية، بل يأتي شاهدا على موقف أو رأي أو حُكم، والـحديث بالنيابة راح ينحسر في العصر الـحديث بعد اكتمال وسائل الكتابة السردية، فما عاد دسّ الأقوال الـمأثورة، في طيّات الكتب، ناجعا في التعبير عن موقف سياسي أو أخلاقي، فذلك تعبير عن ضحالة الرؤية السردية النافذة، وعجز عن استكناه واقع الـحال على نحو منبثق من سياق الأحداث، ومتّصل بها، وليس استعارة أقوال جُرّدت عن سياقاتها الأصلية، وأُقحمت في سياقات مختلفة؛ وفي جميع الأحوال، انقضى عصر الاستشهاد بالـحكم، وما عاد مناسبا التعلّق بشذرات من الـماضي في نقد الـحاضر. وفي ضوء ذلك بدا الاقتراض الذي مارسه القصيبي من الـمتنبّي ناتئا، ويمتّ إلى حقبة إنطاق الآخرين بما لا يمكن النطق به خوفا أو تعذّرا. ثم أن استعارة موقف شاعر للتعبير عن موقف روائي عاش بعده بألف عام كشفت عن طبيعة الـمجتمع السردي في روايات القصيبي، فرؤيته للعالـم ساكنة، والصعاب التي عاناها سلفه هي ما عانى هو منها؛ لأنه رأى عالـمه بعين شاعر سبقه بعشرة قرون، مثلـما رأى دون كيخوته العالـم بعيني أماديس الغالي، وترحيل شاعر من عصر إلى عصر، واتخاذه ناطقا في نقد مجتمع العصر الـجديد، يكشف عن نظرة تجريدية لكل من الشعر والعالـم، ولا يفعل فعله الـمناسب في سياق الكتابة السردية.

وعلى الرغم من كل ضروب الاحتجاج، فإن الاقتراض من شعر الـمتنبّي مفيد في موضوع السخرية باعتبارها صيغة مُمثّلة في مدوّنة القصيبي، وليس في إثرائها، مع أن ديوان الـمتنبّي لـم يخل من السخرية في هجو جارح

استبطن «الكافوريات» حيث يظهر التعارض بين الألوان والسجايا المتناقضة، فرسم غضبا مدمدما في نفس صاحبه من أحوال أمة حائرة، ومتفرّقة، وهو يبطن اعتقادا بأنه ظهر في الزمن الخطأ، وذلك هو الرابط بين القصيبي والمتنبّي، فالأخير غير رحيم بخصومه، وبكل مناوئ حال دون تحقيق أحلامه، فصوته عنيف، وكبرياؤه متدفقّة، وأحكامه قاسية. وكان في معظم حياته يتحرّك في قلب المخاطر، وخصومه أكثر من أنصاره، ولهذا يدسّ هجاءه حيثما سمح له السياق الشعري.

ليس المتنبّي بشاعر هجاء، لكن هجائياته المتناثرة أبياتا أو مقاطع، أو قصائد تضرب الخصوم في مقتل، ولقد تخيّل القصيبي أن ارتداء لبوس سلفه يمكّنه من النيل من أشخاص، وأحزاب، وجماعات، من دون أن يعرّض نفسه للضرر، فدمج قضية المتنبّي في قضيته. على أنه من مجانبة الصواب استبعاد التأثير الذي خلّفه السابق في اللاحق، ولا بد من الإقرار بتشبّع القصيبي بشعر سلفه، وفي شراكة الرؤية الجامعة فيما بينهما للعالم، فذلك مما لا يحتاج إلى إثبات، يكشفه افتخار القصيبي بمصاحبة المتنبّي؛ فالعلاقة بينهما بمقدار ما أراحت القصيبي في التعبير عن نفثاته الغاضبة، ظهرت غير منصهرة في فضاء سردي لا ينبغي أن يُكثر من الاستعارات الأجنبية عنه، ويفضل تجنّب ذلك من أجل فائدة النظام السردي، ومع ذلك فلا يمكن إنكار الفائدة المتأتّية من حضور المتنبّي في تضاعيف روايات القصيبي، فقد عمّق السخرية، ودفع بها لتكون عنصرا مهيمنا من عناصر الكتابة عنده.

لَم تخل رواية القصيبي الأولى، وهي «شقة الحرية» التي نشرها وهو في الخامسة والخمسين من عمره، من بذور السخرية التي بلغت ذروتها في «العصفورية»، لكنها سخرية شبه محتجبة ظهرت في إطار تلك الرواية السيرية التي تولّت تمثيل مستعاد لحياة القصيبي، وجماعة من رفاق الدراسة، في القاهرة، في نهاية خمسينيات القرن العشرين، وبدايات الستينيات، حيث كشف تناهب الأيديولوجيات السياسية لشباب قادمين من

منطقة الخليج، ولديهم صورة متماسكة عن الانتماء القومي، فإذا بواقع القاهرة يكشف لهم تمزّقا مريعا في الولاءات، ومع أنهم حاولوا التمرّد على خلفياتهم الاجتماعية المحافظة باللقاء في «شقة الحرية» ليفصحوا عن رغباتهم وأفكارهم، فظهر لهم أن العمى الأيديولوجي لا يقل خطرا عن العمى الاجتماعي، ومع ذلك وفّرت لهم القاهرة الزاهرة، بحياتها الثقافية والسياسية آنذاك، جوا من الألفة والأنس لم يتوفّر لهم من قبل في ديارهم، وارتسمت معالم السخرية من طبيعة الأهواء الأيديولوجية والشخصية التي تناهبتهم في أثناء مهمتهم الدراسية.

غير أن القصيبي جعل من السخرية في رواية «العصفورية» مِدية شحذتها خيبة الأمل التي كان شاهدا عليها، والمعرفة الواسعة بالوعود الخطابيّة التي عاش عليها العرب خلال القرن العشرين من غير أمل في تحقيق أي منها؛ فبالسخرية فضح الأكاذيب التي التَحَفَ بها العرب طوال مئة عام من التخبُّط والتخلُّف، وبذلك اختار لأحداث روايته مكانا مثاليا لممارسة التهكّم، وهو مستشفى للمجانين، وقد رمز به لبلاد العرب المُعتلّة، ثم جاء بـ«البروفيسور بشار الغول» الذي رمز به إلى المثقفين الذين يمارسون الشيء ونقيضه في آن واحد، دونما شعور بالانفصام، فينتهون إلى الجنون، واختار عشرين ساعة استغرقها زمن السرد ليدّل بها على القرن العشرين، وإلى ذلك جعل حياة العرب حدثا للرواية، فاختار نبذا من تاريخهم الحديث، وسلّط الضوء عليها هازئا ومنتقدا، ولَم يكن جنون البروفسور طارئا، فهو نتيجة أهوال الخداع التي شاهدها أو مرّ بها، ومن ذلك ما تعرّض له من غدر من طرف صويحباته من النساء اللواتي عشقهنّ في غير بلد، وتبيّن أنهن يرتبطن بعلاقات مريبة مع أجهزة الأمن والمخابرات، فجُنّ بسبب ذلك، وانتهى أمره زبونا للمصحّات العقلية والنفسية، ونزيلا في العصفورية.

جعل القصيبي من جنون البروفسور ركيزة للسخرية، وهو جنون الحكمة الذي لاحظناه عند دون كيخوته، وليس التخليط المغيّب للإدراك. وقد

ارتبطت دلالة الـجنون في اللغة العربية باستتار العقل، وحجبه، وكلّ شيء سُتر فقد جُنّ، والـمجنون من اختفى عقله، ولكنه قد يحيل على مَنْ أظهر غير ما يراه الآخرون من رأي أو اعتقاد، ولطالـما اتّهم الأنبياء بأنهم مجانين؛ لأن الـحقائق التي جهروا بها خفيت عن غيرهم. وقد سنّ «ابن حبيب» حدّا للـجنون في كتابه «عقلاء الـمجانين»، فما يتّصف به الـمجنون هو مخالفة الناس «في عاداتهم، فيجيء بما ينكرون»[227]، وسوّغ ذلك بقوله «كما شاب صفات أهل الدنيا بأضدادها، كذلك شاب عقولهم بالـجنون، فلا يخلو العاقل فيها من ضرب من الـجنون»[228].، وعلى هذا، يمكن اعتبار البروفيسور من «عقلاء الـمجانين»، فلـم يرد القصيبي التصريح بجنون مرضي له صله بفساد العقل، إنما بالـحال الهذيانية التي ينتهي إليها شخص متعلّم في مجتمع دفع بمثقّفيه إلى ممارسة أفعال تُظهر القائم بها مجنونا، فورد ذلك للاعتبار بالـحال، والاتّعاظ، وليس التشهير، وإظهار الـمساوئ.

وبالوقوف على الـمكان الذي دارت فيه أحداث رواية «العصفورية» يترقّب القارئ فيضا من التهكّم؛ فماذا نتوقّع من رواية عرضت أحداثها في مصحّة عقلية خلال جلسة علاج استغرقت عشرين ساعة من غير توقّف، يكون فيها الطبيب الـمعالـج مرويا له، ويكون الـمريض راويا، الـمجنون يتكلّم، والعاقل يصغي؟ في معظم الآداب السردية يتحدّث، في الغالب، رواة عقلاء يتّصفون بالـحكمة، وحصافة الرأي. لـم يأخذ أي روائي في حسابه، مأخذ الـجدّ الكامل، أن يكون سخيّا تجاه الـمجانين الـمخلطين، فيعرض هذيانهم وتخليطهم، كما فعل القصيبي، فقد منح مجنونه مقاما رفيعا قلّ مثيله إلا في آداب السخرية، فحيثما بحثنا، وتحرّينا، فلا نكاد نعثر على نماذج ندلّل بها على هؤلاء الرواة الذي يشهرون جنونهم قصدا، ويتباهون به، ويفاخرون، ويفرطون في إظهاره، وإن كان يطوي الـحكمة في تضاعيفه؛ فأقصى ما يطمح إليه قارئ هو أن يعثر على شخصية تتكلّف الـجنون لتبرهن على أهمية الشخصيات العاقلة، فلطالـما أدى الـمجنون وظيفة ضدية لكشف

الشخصية المتّزنة في سلوكها وأفعالها، حتى بخلاء الجاحظ كانت وظيفتهم الإحالة الضمنية على كرماء لم يظهروا في مدوّنة البخل؛ فلم يرد الجاحظ الاحتفاء بالبخلاء، بل أطنب في وصف أفعالهم للطعن في سلوك مستهجن في مجتمع يرى في الكرم عادة وعرفا. يؤتى بالمجانين في السرد للإحالة على عالم العقلاء، فهم كناية عن عقلاء أطلقت ألسنتهم بعد طوال انحباس.

شُغل القصيبي بهذا الموضوع، فتمكّن منه، فكيف يقول قولته دونما شبهة، ويبدي رأيه دونما تعريض مقصود؟ بحث طويلا في المظان، وابتكر حلّا يقدم له العون. اختلق شخصية جرى الاتفاق على أنها رمز العقل، والدراية، وخلع عليها شهادات علمية رفيعة، وكساها بخبرات استثنائية في كلّ شؤون الحياة، وأطلق عليها تسمية «البروفيسور»، ودفع بها إلى هذيان ساخر عمّا رأت وعرفت من أحوال مجتمعها الذي تدهورت أحواله. بلقب بروفيسور تتوفّر حماية اعتبارية وفكرية للشخصيات ممّن هم دون ذلك، فيُصان مقامها، وتّحترم كلمتها. ولكن ماذا نتوقّع حينما تنقلب الأدوار، ويكون البروفيسور هاذيا ليل نهار في مصحّة للمجانين؟ تلك هي الحافزية السردية الساخرة لرواية «العصفورية». كيف يمكن الحديث من طرف بروفيسور تلبّسته حال هذيان خطابي عن تاريخ غريب من نوعه بين تواريخ الأمم لقوم يظنّون، ظنّ الجاهلية، أنهم مستودع العقل الكوني؟

اقترح القصيبي أن يُجرى هذا الحديث في مصحة عقلية يتولاّه رجل مرموق يهذر به لعشرين ساعة. وبقلب بسيط للمعاني، فهذا مكان لا صلة له بالجنون، إنه المكان الذي ينشط فيه العقل، ويتحرّر من الكوابح الموجودة في خارجه. نزع القصيبي الحذر عن نفسه، وعن الناطق بلسانه، باختيار مصحة عقلية للحديث عن أمر قومه، فلا أفضل من أن يلوذ المتحدّث بهذا المكان، ليدرأ عنه تهمة التعقّل، ويتخطّى حدود الخوف. فهذا هو المكان الذي تتوفّر فيه الظروف الملائمة لكي يدلي العقلاء برأيهم عن عالم خربته

الأكاذيب، وهو الـمكان الذي يصون حياة مَنْ يروم الـحديث عن الـمجانين الـحقيقيين من الطغاة، والعملاء، والقتلة، في خارجه. لن يلقى القبض على عاقل في «مصحة عقلية»، ويُتّهم بالـجنون. يلقى القبض عليه حينما يكون خارج ذلك الـمكان. لـم يُبعد عاقل عن مكان خاص بالـمجانين، ولهذا فمن الـمباح للبروفيسور أن يختار مصحة عقلية فيقدّم روايته عن تاريخ أمته دونما خوف من عقاب.

وبانعدام الـمخاوف، وتخطّي حدود التوجّس، أمسى من الـمتاح النظر بما تحتويه ذاكرة البروفيسور عن أمته، فيا للعجب العجاب من خزين ذاكرة تفتّحت خارج منطقة الـخوف، وأفصحت عمّا تريده من الأسرار الـخطيرة، فتروي خليطا من الأحداث الـمنتزعة من صفحات التاريخ الـمعاصر بطريقة دمجت الدعابة بالطرفة، والفكاهة بالـمفارقة، والـمأساة بالـملهاة، وتخلّلت ذلك انتقادات جارحة، وأحكام قاسية، فظلّ النص لصيقا بمرجعياته التاريخية كأنه يؤرشف لها، لكن الـحكاية ترتبت في إطار تخيلي ينتهي باختفاء البروفيسور إما في «عالـم الـجنّ» أو في «عالـم الفضاء» تاركا «العصفورية» مكانا لطبيبه الـمعالـج الدكتور «سمير ثابت» الذي أدرك، بعد فوات الأوان، أن مريضه هو العاقل الوحيد في العالـم. في نهاية الأمر برك الطبيب الـمعالـج على أرض الـمصحّة، وشرع يضحك، وقد خالـجه شيء من الـخبل، وما لبث أن تحوّل ضحكه إلى بكاء، وهو يردد «ضيعانك، يا بروفسور! والله ضيعانك! ضيعانك»[229]. ختمت الرواية بتبادل الأدوار. أصيب الطبيب الـمعالـج بالـجنون بعد سماع حكاية مريضه، وتلاشى وجود البروفيسور في الفضاء. كما تلاشى، من قبل، نظيره في السخرية سعيد أبي النحس الـمتشائل، بطل رواية «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس الـمتشائل» لإميل حبيبي.

وضع حبيبي لرواية «الوقائع الغريبة» نهاية قصير بعنوان دالّ «للـحقيقة والتاريخ»[230] حاول فيها الراوي التحقّق من الـمكان الذي ترد إليه رسائل

سعيد أبي النحس الـمتشائل، رغم أن الـمرسل كرر القول بأنه يبعثها من الفضاء، وفيها قصّ ما حدث للعرب الباقية في إسرائيل، لكن الراوي، بفضوله السردي، عثر على ختم بريد مدينة «عكّا» على تلك الرسائل، فجدّ في البحث داخل أزقة الـمدينة القديمة، فقاده بحثه إلى «مستشفى الأمراض العقلية»، الواقع خلف الأسوار بجوار البحر، وهو بإدارة إسرائيلية منذ احتلال الـمدينة في عام 1948م، وكان في أيام الانتداب البريطاني سجنا. جاء الراوي يتقصّى عن مصدر الرسائل في الـمستشفى لـما فيها من نبرة جنون لا تُخفي على عين، فالأَوْلى أن يكون كاتبها مقيما في دار الـمجانين. لـم يعثر في السجلات على شخص باسم سعيد أبي النحس الـمتشائل، بل عثر على اسم قريب في تركيبه: سعدي النحاس، الـملقّب بأبي الثوم، وربما بأبي الشؤم، وقد توفّي قبل عام؛ فغادر خائبا مع أن التقارب في الاسمين لا يُخفى، ونبرة السخرية في الرواية لا يُراد بها الإبعاد بين الشخصين إنما التقريب، فكان أن تلقّى مهاتفة من الفضاء بصوت صاحب الرسائل أخبره فيها: أنك لن تعثّر عليّ حتى تتعثّر بي. جاءت الـمهاتفة ختاما لـحكاية مقصودة وقعت أحداثها في مستشفى بين مجنون ومحام. أخبر الـمجنون الـمحامي بكنز مدفون تحت شجرة كبيرة، صدّق الـمحامي ذلك، فتولّى حفر الـمكان حول الشجرة، بجهد جهيد، إلى أن سقطت، فلـم يعثر على شئ. وفي هذه الأثناء كان الـمجنون يطلي جدار الـمستشفى بفرشة يغمسها في دلو بلا قاع. عاد الـمحامي إلى الـمستشفى غاضبا يخبر الـمجنون بعدم عثوره على الكنز الذي أخبره به مع أنه اقتلع الشجرة من جذرها. نظر الـمجنون إلى الـمحامي بمغزى، وطلب منه أن يحمل دلوا بلا قاع، ويشاركه في طلاء حائط بيت الـمجانين. الـمجنون هو الذي يقترح، والعاقل هو الذي يفعل، كما حدث في «العصفورية» الـمجنون يتحدّث، والـمعالج يصغي، فتتسرّب عدوى الـجنون من ذاك إلى هذا.

توفّر رواية «الوقائع الغريبة» سياقا تفسيريا لـجنون البرفيسور في رواية

«العصفورية» توفره في مصائر الشخصيات، وفي أسباب جنونها، وفي تماثل موضوعاتها، وفي الخلاصة الاعتبارية لفكرة الجنون في مجتمع راكد أو محتلّ؛ لكن السخرية في الأولى أهدأ وأعمق، وإن كانت أمضى وأحدّ، فيما جاءت في الثانية مزيجا هائجا من أحداث تاريخية، واجتماعية، وسياسية، وثقافية بصيغ خطابية مباشرة، لم يكتف الراوي فيها بمزيج الوقائع الهازلة، إنما استخدم لغات ولهجات كثيرة. وعلى الرغم من ذلك، فقد نقض النصّ القواعد السردية الشائعة في فن الرواية، وبدل أن يمتثل لعناصر فنية محدّدة، قام بابتكار عناصره، فقد استدعيت الشخصيات عبر ذاكرة البروفيسور بوصفها جزءا من تجاربه وهو يتنقل بين قارات العالم. وعلى هذا فقد نظّم حكايات تولّد بعضها عن بعض، وتكاثرت على نحو مثير للإعجاب. وظهرت شخصية المتنبّي لتنوب عن الراوي في التعبير عمّا تعذّر عليه قوله.

وبانفتاح الرواية على مرجعياتها التاريخية بصراحة ووضوح، بهدف توثيق بعض أحداثها، فقد خرّبت ميثاق السرد التقليدي الذي يُغلّب الظن بتخيليّة الأحداث، وعدم صدقها، وباختراق النصّ لهذا الحاجز، فقد تحرّر من أية قيود أخرى، سواء أكان في البناء أو الأسلوب أو اللغة، فجرى أرشفة الوقائع التاريخية، والقصائد، والأخبار، بجانب الوقائع المتخيّلة، فانعكست هذه في مرايا تلك، من غير أن تتخلّى عن وظائفها الدلالية. وفي الوقت الذي تشظّت فيه الوقائع، وتناثرت في سياق النص، فلجأ الراوي إلى الحذف، فإنها كانت تعيد تنظيم نفسها لدى المتلقّي، الذي تابع المكونات الأساسية لتجربة الراوي، وهي تتجمّع من موارد عدّة، وذلك قبل أن تكوّن مجرى واضحا يقوم على إحساس مؤلم بالحزن تجاه العالم الذي يعيش فيه، وعجزه عن مقاومة الانهيارات الحاصلة فيه.

لجأت رواية «العصفورية» إلى الاعتماد على المفارقة، فأظهرت الشخصيات فيها غير ما تُبطن، وانتهت على غير ما بدأت، وعاش الراوي حال دهشة وهو يراقب التقلّبات في كل شيء، فعجز عن تفسير ذلك، إذ كل

شيء بدا محكوما بفوضى وعبث، ولمقاومة ثقل الأحداث، ومساراتها المتشعّبة، ونهاياتها المأساوية، كشف النص عن منظور هجائي للراوي، واجه به كل ذلك، وحوّله في تيار وعيه إلى مواقف هزلية تضمّنت في الغالب، بعدين: اتّصل أحدهما بظاهر الأحداث، وهو الفكاهة، واتّصل الآخر بباطنها المأساوي، وكثيرا ما انقلبت تلك المظاهر وجرى تبادل للأدوار، فتداخلت فيما بينها، فقد أصبحت الحبيبة جاسوسة، وأمسى الثائر عميلا، وأضحى الحلم كابوسا، وصارت الأمنية لعنة، وفي كل هذا لا يمكن انتظار نهايات محسوبة، فالأسباب تقود إلى نتائج غير متوقّعة، وتتعارض مع طبيعة الأسباب الموضوعة لها؛ فالعصفورية هي المكان الوحيد الذي يوجد فيه عقلاء حقيقيون.

واستنسخ القصيبي في رواية «أبو شلّاخ البرمائي» الشكل السردي الذي اعتمده في «العصفورية»، فبدل البروفيسور والطبيب المعالج وضع «أبا شلّاخ البرمائي» والصحفي «توفيق خليل توفيق» الذي تلقّى تكليفا من رئيس تحرير الصحيفة التي يعمل فيها بإعداد كتاب عن أبي شلّاخ، فجاء متن الكتاب حوارا أطنب فيه أبو شلّاخ الحديث عن حياته، وتجاربه، ومجتمعه، بأسلوب قريب مما قام به البروفيسور، ولم تتح الفرصة للصحفي بالحديث أو إبداء رأيه إلا بشذرات خاطفة كما حدث للطبيب المعالج في «العصفورية». وإذا كان الجنون هو مدار «العصفورية»، فإن الكذب هو مدار «أبو شلاّخ البرمائي» إذ يصبح الكذب وسيلة للاستمرار بالحياة. وجد القصيبي في هذا «الشكل الحواري» أنجع طريقة للارتحال في عالم الأفكار والشخصيات دونما حرج، فهو أسلوب غير ملزم يتيح الاسترسال، والإفاضة، والثرثرة، رأيناه عند ثربانتس وهاشيك، وهي من لوازم الشخصيات في رواياته التي تخلط بين تجاربها، وآرائها، وأحكامها، وسخريتها من دون مراعاة لأعراف الكتابة الروائية التي تلزم بناء سرديا مُحكما، وحبكة تلمّ أطراف الأحداث، وشخصيات نامية تتفاعل في بيئة خاصة بها؛ فالشخصيات جاهزة، ولا يرّدها رادّ عن قول ما

تريد قوله إما جهرا بما تؤمن به وإما باستعارة صوت الـمتنبّي.

اكـتـسب «أبو شـلاَّخ البـرمـائي» كنيتـه من الـمـبـالغـات، والأكـاذيب، والـمُـحـالات، فكان يغـالي في كل ذلك، ويبـالغ، فـالشلـخـة في إحـدى اللهجات في شبه جزيرة العرب، تعني «مبالغة عظيمة، وفشرة خطيرة، وكذبة عُودة»[231]. أي كذبة صريحة كبيرة، ومع أنها تخالف الدلالة الـمعجمية في العربية التي تحيل على «الأصل والعرق»، فلا يستبعد أن القصيبي قصد أن أبا شلاخ ينتمي إلى أصل ولغ بالكذب، ونهل منه، وإلى عرق استفرغ طاقته في ممارسته، فبلغ درجة تكلّف الكذب، وأمسى يُعرف به، فكنّي بذلك «من باب السخرية»[232].، فأبو شلاّخ لا يبالغ في التلفيق، فحسب، بل يسرف في الـمبالغة به، ويأتي بالأكاذيب التي تمهّد كل كذبة منها لكذبة أكبر، وهو ولوع بإيراد أخبار يتعذّر التحقّق من صحتها، فضلا عن أنه شغوف بمرويات تخالف التوقّع، فـهـو ذخـيـرة كـذب مـا انفكّ يتكاثر بـلا توقف، وأصبح الكذب لديه حديثا عن أماني بعيدة يستحيل تحقيقها، ناهيك عن تصديقها، وما انثنى طوال حواره عن الاستغراق في الأكاذيب الـمتداخلة فيما بينها، لكن اسمه الأصلي هو «يعـقـوب الـمـفـصّخ» أي «العـريان»[233].، وهو ينـتـسب لسـلالة «الـمفاصيخ» أي العراة.

تنكّب «أبو شـلاّخ البـرمـائي» عـامـدا مـتـعـمّـدا لتلك التـركـة الغـنيـة من الـمـحـاذير التي ذكـرها «ابن أبي الدنيـا» لتـفـادي ممارسة الكـذب في «كـتـاب الصـمـت وآداب اللسـان»، وفي مـقـدّمـتـهـا تحـاشي فـضـول الكلام، والنهي عن الاغتياب، ومجانبة النميمة، والامتناع عن الـجهر بالسرّ. ولـم يهتم بدعوته الصريحة إلى الصمت، والعفة، والصدق، وما راعى مضمون الكلام الـمأثور «البلاء موكل بالقول»[234].، فمضى يشلَخ، فذلك ما برع به، وقد شاركه في ذلك بانورج وشفيك من قبل في الاستزادة من الثرثرة. ولا يكاد يظهر صوت الـمحاور إلا من خلال استفهامات قصيرة، فأبو شلّاخ يتولّى الأمر بنفسه، وهو الذي يسأل ويستطرد في أجوبة غير متّسقة تنتقل بالـحديث من أمر إلى آخر،

بلا مراعاة لسياق الـموضوع، فيما يؤدّي الصحفي دور الـمتلقّي لكلام احتكره الـمتحدّث الذي يسابق نفسه في إيراد الأخبار، والأوصاف، والأحكام، والنتائج، وهو يروي، ويعلّق، ويسأل، ويجيب، ويشرح، فتمتلئ به مساحة السرد، وتضيق على غيره، فكل شيء يصدر عنه، ويعود إليه في دائرة مغلقة من الإرسال والتلقّي، وتغطّي مروياته حياته كلها معتمدة على صيغ قوامها الـمبالغة والـجراءة في نسج الأكاذيب، فيحلّ نفسه عن الـمساءلة والـمناقشة، ويتولّى شرح غوامض الألفاظ، وهو ملـمّ بلهجات شبه الـجزيرة والـخليج، فضلا عن اللهجات العربية، وكثيرا ما يستخدم الإنجليزية لشرح مقاصده، وطوال ذلك يسخر من نفسه، ومن تجربة حياته، ومن الـمجتمع الذي يعيش فيه، وهو مجتمع متخيّل يقترحه السرد فلا يحيل على مكان محدّد، إنما يمكن تأويله على أنه مكان له صلة بـ«العالـم العربي». وذلك نسق من التعبير الكتابي اتبعه القصيبي في «العصفورية».

يترحّل أبو شلاّخ البرمائي في العالـم ناقما، ومتبرّما، ومتفكّها، فتغمر السخرية الـجميع ابتداء به. وفِي هذا يتشابه مع شفيك الذي تفضح مروياته رغبة دفينة بالاستهزاء بنفسه ومعالـمه. من الصحيح أنّ الثاني لا يتباهى صراحة بأكاذيبه كما يفعل الأول، فيوردها على سبيل التوضيح، وضرب الـمثل، لكن إدمانه عليها، وطابع الـمبالغة التي يخلعه عليها، تجعلها تقف بجوار ادّعاءات أبي شلاخ البرمائي التي لا حدود لها في التشعّب والتوسّع.

وفي ذروة التنافس الذي جرى في عام 1999م للفوز بالـمنصب الأول في اليونسكو وجّه سؤال إلى القصيبي، عمّا سيفعله إن لـم يفز بالـمنصب الـمذكور، وقد تقدّم لشَغْله، فأجاب: كتابة رواية عن الـجوانب الـخفية لعملية الترشيح. وما رافق ذلك من صراع شخصي ودولي ذي أبعاد سياسية وثقافية، وكشف ملابسات تلك الـحملة التي وضعته تحت أضواء مركّزة مدة عام على الأقل، حينما كان مرشحا لوظيفة الـمدير التنفيذي لليونسكو، فكانت رواية «دنسكو»، التي قامت بكاملها على الـمفارقات الطريفة،

والسعي المحموم لنيل تلك الوظيفة في المؤسسة التي اصطلح على تسميتها تفكّها بـ«دنسكو»[235].، وسخر فيها من الفساد الإداري القابع في قلبها، والعلاقات المشبوهة بين كبار الموظفين والموظّفات فيها، والرشى المالية والوظيفية التي يقدّمها المدراء للدول من أجل البقاء في مناصبهم الوظيفية.

تنقلت أحداث الرواية، بفصولها العشرة، بين مكاتب المدير التنفيذي للمؤسسة، ومجلس الحكماء فيها، والمستشارين، والجهاز الإداري، خلال الفترة من يناير إلى سبتمبر من عام 1999م. وهي توثيق سردي لما دار في كواليس اليونسكو من ضغوط سياسية، وتحيّزات ثقافية، للظفر بإدارتها، وانتهت الحملة باختيار سيدة امتهنت جسدها وسيلة للحصول على الوظيفة بعد أن أوهمت المدير التنفيذي بأنها تعمل على تجديد انتخابه. ولم يظهر أن تلك المؤسسة مشغولة بالثقافة من آثار، وطبيعة، واجتماع، ومعرفة، وبرامج ثقافية مفيدة للأمم، بل مشغولة بالحيل الدنيئة للحصول على المناصب الرفيعة فيها، ما فضح أنها مركز استقطاب سياسي وثقافي أكثر منها مؤسسة راعية للثقافة والفنون في العالم.

نُسِب للقصيبي قوله «السخرية ثلاثة أنواع: السخرية من الذات، وهي سخرية المتواضع، وسخرية من الأقوياء، وهي سخرية الشجعان، والسخرية من الضعفاء، وهي سخرية الأنذال». وتنهل سخريته مادتها الرئيسة من النوع الثاني، مع حضور عارض للنوع الأول، فرواياته تهزأ بشخصيات قوية يحيل عليها السرد، لكنّه قد يعرض للمفارقات الساخرة التي يجد نفسه فيها، وكلّما استقام حال الشخصيات خدشها تهكّم مقصود يجعل من المفارقة وسيلة للاستخفاف بأفعال تتعارض فيما بينها، من جهة، وتتعارض مع الأعراف العامة، من جهة أخرى. وذلك يغذّي السرد بالحيوية، فالقصيبي يعرض شخصياته على شاشة الأحداث الكبرى في الحياة والتاريخ، فتبدو وضيعة وغادرة؛ لأنها تجافي النظام القيمي والإنساني.

هوامش الفصل الثالث

(1) هنري برغسون، الضحك، ترجمة علي مقلّد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ص11.

(2) م. ن. ص129.

(3) جدل التنوير، ص 98.

(4) أرتور شوبنهاور، العالم إرادة وتمثلا، ترجمة سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2006، ج1، ص135–136.

(5) م. ن. ج1، ص137-136.

(6) ورد في: أندريه جيبسون، ملاحظات عن القصة والفكاهة، ترجمة نصر حامد أبو زيد، مجلة فصول، القاهرة، ع 2 لسنة 1982، ص177.

(7) ميلان كونديرا، كتاب الضحك والنسيان، ترجمة محمد التهامي العماري، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2015، ص71.

(8) أفلاطون، جمهورية أفلاطون، دراسة وترجمة فؤاد زكريا، دار الوفاء، الإسكندرية، 2004، ص326.

(9) الضحك، ص60.

(10) مجموعة من المؤلّفين، تاريخ الآداب الأوربية، ترجمة صياح الجهيم، وزارة الثقافة، دمشق، 2013، ج2، ص578.

(11) ميلان كونديرا، فنّ الرواية، ترجمة خالد بلقاسم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2017، ص 150. والتهكّم، كما ذكر «لالاند» هو «عملية التساؤل مع التظاهر بالجهل» في الثقافة الإغريقية، أما بالمعنى الحديث فهو «ضرب من قلب المعنى، أي شكل بياني قوامه إبلاغ ما يراد قوله من خلال قول العكس بالتحديد، مع قصد التهكّم أو الطعن». انظر موسوعة لالاند الفلسفية، ص708.

(12) أبو القاسم رادفر، السخرية؛ لغتها، أشكالها، ودوافعها، انظر موقع ديوان العرب.

(13) شمسي واقف زاده، الأدب الساخر، أنواعه وتطوره مدى العصور الماضية، مجلة «دراسات الأدب المعاصر»، السنة 3، العدد 12، ص101، 102.

(14) انظر موسوعة ويكيبيديا، مادة «سخرية».

(15) الغريزة والثقافة، ص 117، 119، 123.

(16) هارولد بلوم، كيف نقرأ ولـماذا، ترجمة نسيم مجلّي، الـمركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010، ص38.

(17) م. ن. ص37.

(18) أورده عبد السلام بنعبد العالي، في مقالته «السخرية ومسألة الـحقيقة» مجلة الدوحة، العدد 70 لسنة 2013، ص28.

(19) م. ن. ص28.

(20) م. ن. ص28.

(21) أمبرتو إيكو، أن نقول الشيء نفسه تقريبا، ترجمة أحمد الصمعي، بيروت، الـمنظمة العربية للترجمة، 2012، ص457.

(22) فيكتور هيغو، مقدمة كرومويل: بيان الرومانتيكية، ترجمة علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق، 1994، ص110.

(23) ديفد هندي، الضجيج: تاريخ إنساني للصوت والإصغاء، ترجمة بندر الـحربي، كلـمة، أبو ظبي، 2016، ص241.

(24) م. ن. ص241.

(25) م. ن. ص242.

(26) م. ن.ص 247.

(27) ميخائيل باختين، الكرنفال والكرنفالي، انظر: جون ستوري، الكرنفال في الثقافة الشعبية، ترجمة خالدة حامد، منشورات الـمتوسط، ميلانو، 2017، ص49–64.

(28) بيير زيما، النقد الاجتماعي: نحو علـم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر، القاهرة، 1991، ص158–159.

(29) ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص155–158.

(30) م. ن. ص191-190.

(31) ميخائيل باختين، الـملـحـمـة والرواية، ترجمة جـمـال شـحـيّد، معهـد الإنماء العربي، بيروت، 1982، ص 45–46.

(32) م. ن. ص66.

(33) ميـلان كـونديرا، فنّ الرواية، ترجـمـة خـالـد بلقاسم، الـمركز الـثـقـافي العربي، الدار البـيـضـاء، 2017، ص182.

(34) ميخائيل باختين، أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية، ترجمة شكيـر نصر الدين، دار الـجمل، بيروت، 2015، ص11.

(35) ج. ب. بريستلي، الأدب والإنسان الغربي، ترجمة شكري محمد عياد، الـمجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص266–267.

(36) أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية، ص26.

(37) بول ريكور، الزمان والسرد: التصوير في السرد القصصي، ترجمة فلاح رحيم، دار الكتـاب الـجديد الـمتحدة، بيروت، 2006، ج2، ص256.

(38) ميـلان كـونديرا: لقاء: دراسة في النقد الأدبي، ترجمـة إنعام إبراهيم شرف، الهيئـة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012، ص99.

(39) ول ديورانت، قصة الـحضارة، ترجمة محمد بدران وآخرون، مج 6، ج 6، ص 20.

(40) م. ن. مج 6، ج6، ص37.

(41) ياروسلاف هاشيك، الـجندي الطيّب شفيك وما جرى له في الـحرب العالـمية، ترجمة توفيق الأسدي، دار الـخيال، بيروت، 2008، الكتاب الثاني، ص175.

(42) شاكر عبد الـحميد: الفكاهة والضحك، عالـم الـمعرفة، الكويت، 2003، ص294، 295، 301، 302، 313.

(43) والدهون، ويبر، وزيجر، دليل القارئ إلى الثقافة الـجادة، ترجمة أحمد عمر شاهين، الـمشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2002، ص78.

(44) ميلان كونديرا، لقاء، ترجمة محمد بنعبود، الـمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2011، ص73–74.

(45) ميخائيل باختين، الكلـمـة في الرواية، ترجمـة يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، 1988، ص76–77.

(46) ألبرتو مانغويل، المكتبة في الليل، ترجمة عباس المفرجي، دار المدى، بغداد، 2012، ص227.

(47) قصة الحضارة، مج 6، ج 6ص 23.

(48) م. ن. مج 6، ج 6، ص24.

(49) المكتبة في الليل، ص226.

(50) حنّا عبود، من تاريخ الرواية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص130–131.

(51) إيريش أورباخ، محاكاة الواقع كما يتصوّره أدب الغرب، ترجمة محمد جديد، وروفائيل خوري، وزارة الثقافة، دمشق، 1998، ص291.

(52) توماس مور، يوتوبيا، ترجمة أنجيل بطرس سمعان، القاهرة، الهيئة المصريَّة للكتاب، 1987، ص13. وقد عرّف «لالاند» اليوتوبيا بقوله إنها» كل ما ليس له مكان، وتطلق على التنظيم المثالي لمجتمع بشري، وتقوم على تخيّل عوالم ممكنة بلا خطيئة ولا تعاسة» انظر: موسوعة لالاند الفلسفية، ص 1516.

(53) كامل شياع، اليوتوبيا معيارا نقديا، ترجمة سهيل نجم، دار المدى، بغداد، 2012، ص 36

(54) عبد الله إبراهيم، عين الشمس، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 2018، ص166–167.

(55) المكتبة في الليل، ص229.

(56) اليوتوبيا معيارا نقديا، ص 21، 22، 23، 56.

(57) إيزايا برلين، نسيج الإنسانية الفاسد، ترجمة سميّة فلّو عبود، دار الساقي، بيروت، 2016، ص31، وانظر ترجمة أخرى للكتاب بعنوان: ضلع الإنسانية الأعوج، ترجمة محمد المغيري، ونجيب الحصادي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2013، ص47.

(58) راسل جاكوبي، نهاية اليوتوبيا، ترجمة فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، الكويت، 2001، ص204-203.

(59) تاريخ الآداب الأوربية، ج2، ص96.

(60) ميلان كونديرا، الوصايا المغدورة، ترجمة معن عاقل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2015، ص7.

(61) موسوعة لالاند الفلسفية، ص130.

(62) آرثر بولارد، الهجاء، انظر: موسوعة الـمصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، الـمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص403.

(63) فرانسوا رابليه، غرغانتوا، ترجمة أنطوان حمصي، وزارة الثقافة، دمشق، 2006، ص39-40.

(64) م. ن. ص40-42.

(65) م. ن. ص43.

(66) لقاء، ص110.

(67) بول ريكور، الزمان والسرد: الزمن الـمروي، ترجمة سعيد الغانمي، دار الكتاب الـجديد الـمتحدة، بيروت، 2006، ج3، ص 247.

(68) فرانسوا رابليه، بانتاغروئيل، ترجمة أنطوان حمصي، وزارة الثقافة، دمشق، 2006، ص10.

(69) م. ن. ص 39.

(70) م. ن. ص41، 42، 43.

(71) غرغانتوا، ص99.

(72) م. ن. ص 101.

(73) الوصايا الـمغدورة، ص31.

(74) تيموثي هامبتون، النقد في الـمدينة. انظر: موسوعة كمبردج في النقد الأدبي، عصر النهضة، تحرير جلين نورتون، القاهرة، الـمركز القومي للترجمة، 2015، ج3، ص638.

(75) غرغانتوا، ص189-191.

(76) م. ن، ص 261، 262.

(77) م. ن. ص172.

(78) م. ن. ص 173.

(79) م. ن. ص175.

(80) الوصايا الـمغدورة، ص7.

(81) الـمكتبة في الليل، ص232.

(82) قصة الـحضارة، مج 6، ج 6، ص33.

(83) بانتاغروئيل، ص129.

(84) عرّف «لالاند» القبالة، أو القبالية بأنها: عقيدة باطنية ترى إمكانية الكشف عن سرّ التوراة، وهي تعنى بنشوء فكرة الله الذي يعي ذاته من خلال تجلّيه بإشراقات فيضية متتالية، أي بخلق متدرّج لكل الأشياء من جوهره الفرد؛ إحصاء ملائكة السماء، أي الأرواح المدبّرة التي يتولّى كل منها تدبير جزء من العالم، والتي من خلالها يمكن الهيمنة على قوى الطبيعة. انظر: موسوعة لالاند الفلسفية، ص 143.

(85) الضحك، ص27.

(86) الضجيج، ص129– 130.

(87) إيتين جيلسون، اللسانيات والفلسفة، ترجمة قاسم المقداد، دار نينوى، دمشق، 2017، ص229.

(88) بانتاغروئيل، ص261.

(89) محاكاة الواقع كما يتصوّره أدب الغرب، ص297–299.

(90) حلم غاية ما، ص200.

(91) محاكاة الواقع كما يتصوّره أدب الغرب، ص292، 293.

(92) قصة الحضارة، مج 6، ج 6، ص39.

(93) ميخائيل باختين، النظرية الجمالية: المؤلّف والبطل في الفعل الجمالي، ترجمة عقبة زيدان، دار نينوى، دمشق، 2017، ص308.

(94) فولتير، رسائل فلسفية، ترجمة عادل زعيتر، دار التنوير، بيروت، 2014، ص158، ويذكّر هذا الحكم بالاتّهام الذي حكم به التوحيدي على «متّى بن يونس القنائي» بأنه كان يملي وهو «سكران لا يعقل». انظر: أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تصحيح أحمد أمين وأحمد الزين، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ج1، ص107.

(95) فولتير، القاموس الفلسفي، ترجمة يوسف نبيل، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ص19.

(96) جورج غوسدورف، أصول التأويلية، ترجمة فتحي إنقزّو، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، الرباط، 2018، ص374.

(97) م. ن. ص 374.

(98) أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية، ص89.

(99) م. ن. ص90.

(100) تاريخ الآداب الأوربية، ج2، ص93.

(101) ماريو إنفليري، الكتب الممنوعة، ترجمة وفاء البيه، كلمة، أبو ظبي، 2011، ص29.

(102) روبرت نيتز، تاريخ الرقابة على المطبوعات، ترجمة فؤاد شاهين، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2008، ص25.

(103) ميجيل ديليبس، الهرطوق، ترجمة عبد السلام باشا، دار التوير، بيروت، 2015، ص13.

(104) أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية، ص150.

(105) م. ن. ص191.

(106) اللسانيات والفلسفة، ص 195.

(107) الضحك، ص12.

(108) رسائل فلسفية، ص158.

(109) ر. م. ألبيرس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، 1982، ص20.

(110) جورج لوكاش، نظرية الرواية، ترجمة الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط، 1988، ص97.

(111) جون غانم، الاستشراق والقرون الوسطى، ترجمة عبلة عودة، كلمة، أبو ظبي، 2012، ص55.

(112) رينيه جيرار، الكذبة الرومنسية والحقيقة الروائية، ترجمة رضوان ظاظا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008، ص23-24.

(113) لوقيانوس السميساطي، مسامرات الأموات، ترجمة إلياس سعد غالي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2015، ص28.

(114) م. ن. ص31-32.

(115) لوكيوس أبوليوس، الحمار الذهبي، ترجمة أبو العيد دودو، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2004، ص 19، و30.

(116) م. ن. ص 41. وقد ورد النص بالصورة الآتية في ترجمة عمّار الجلاصي للكتاب، حيث

قصد أبوليوس بحكاياته كشف «تقلّب أحوال البشر وهيئاتهم: تتغيّر، ثم ترتدّ، فتعود كما كانت». انظر: لوكيوس أبوليوس، الـحمار الذهبي، ترجمة عمّار الـجلاصي، الـجزائر، 2000، ص7.

(117) م. ن. ص 21.

(118) جارثي رودريجريث دي مونتالبو، أماديس دي جاولا، ترجمة السيد عبد الظاهر غانم، وصبري التهامي، الـمشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2007، ج1، ص51–52.

(119) م. ن، ج1، ص55–57.

(120) م. ن. ج1، ص94.

(121) جلين بير، الرومانس، انظر: موسوعة الـمصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، الـمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص218.

(122) م. ن. ص 220.

(123) م. ن. ص، ص250.

(124) ميغيل دي أونامونو، حياة دون كيخوته وسانتشو حسب ميغيل دي ثربانتس سابيدرا، ترجمة صالـح علـماني، دار رفوف، دمشق، 2011، ص33.

(125) ويليم بيرون، سرفانتس: دراسة تاريخية، ترجمة عيسى عصفور، وزارة الثقافة، دمشق، 2002، ص590.

(126) ثربانتس، دون كيخوته، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دمشق، دار الـمدى، 1998، ج1، ص 25. وتثير كلـمة «تاريخ» في هذا السياق شيئا من الالتباس، فلا يقصد بها تدوين تاريخي، فقط، بل قصة أيضا، وحسب «يوسا» فإن كلـمة Historia في اللغة الاسبانية تعني كلا من قصة وتاريخ، والاسبانية هي اللغة الوحيدة التي تعبر عن الفكرتين بكلـمة واحدة، وقد اقترح عبارة «الـحياة الـحقيقة» مقابلا لتلك الكلـمة الـمفردة. انظر: ماريو بارجاس يوسا، الكاتب وواقعه، ترجمة بسمة عبد الرحمن، الـمجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص143.

(127) دون كيخوته، ج1، ص 26.

(128) م. ن. ج1، ص 26.

(129) م. ن. ج1، ص 30.

(130) ميجيل دي ثربانتس سابدرا، قصص مثالية، ترجمة علي عبد الرؤوف البمبي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص22.

(131) م. ن. ص، ص23.

(132) الكذبة الرومنسية والحقيقة الروائية، ص78.

(133) يوميات كاتب، ص590.

(134) أورده باختين، في كتابه شعرية دوستويفسكي، ص187، ويوري سليزنيوف في مقدمته لرواية الأخوة كارامازوف، انظر: دوستويفسكي، الأخوة كارامازوف، ترجمة سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2010، ص14.

(135) الوصايا المغدورة، ص9، 31.

(136) الدون كيخوته، ج1، ص15، انظر مقدّمة المترجم.

(137) الكذبة الرومنسية والحقيقة الروائية، ص179.

(138) مشيل مافيزولي، في الحلّ والترحال، ترجمة عبد الله زارو، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2010، ص111.

(139) دون كيخوته، ج1، ص169، ص172، ص201، وج2، ص 150.

(140) سرفانتس: دراسة تاريخية، ص596.

(141) الكذبة الرومنسية والحقيقة الروائية، ص182.

(142) كارلوس فوينتس، المرآة الدفينة، ترجمة علي إبراهيم منوفي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2012، ص184-185.

(143) للوقوف على طبيعة الخطابات السقراطية التي وضعها أفلاطون على لسان سقراط باعتباره ناطقا بأفكاره، راجع: عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط، 2018، ج1، ص 331-342. وقد حدّد «لالاند» في موسوعته مفهوم الثرثرة، بقوله إنها: تدل على النمو الشاذ لملكة الكلام، وفيها ميل نحو التخريف، أي اختراع الحكايات الكاذبة، وإلى التعبير عن مشاعر لا يعانيها المرء فعليا، والانماء اللفظي الخاص لأفكار مزعومة ليس لها أي أساس. انظر: موسوعة لالاند الفلسفية، ص1536.

(144) موسوعة السرد العربي، ج 5، ص269.

(145) د. سي. ميوك، الـمفارقة. انظر: موسوعة الـمصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، الـمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص44.

(146) ملاحظات عن القصة والفكاهة، ص 176، 181.

(147) الـمرآة الدفينة، ص186–187.

(148) دون كيخوته، ط3، 2009، ص603.

(149) م. ن. ج1، ص33.

(150) م. ن، ج2، ص 506، وص640، وص 565.

(151) انظر التفاصيل في: موسوعة السرد العربي، ج7، ص 354.

(152) الدون كيخوته، ج2، ص165.

(153) م. ن، ج2، ص167، 168.

(154) م. ن، ج1، ص330.

(155) ثربانتس، الدون كيخوته، ط3، 2009، ص535–537.

(156) في سياق الـحديث عن الكذب باعتباره سلوكا بشريا وضع «جاك دريدا» للكذب حدودا بقوله «من الضروري أن يكون الكاذب على علـم بما يقوم به، وما ينوي القيام به، عندما يُقدم على الكذب، وإلا فهو لا يعتبر كاذبا»، فلا يكون الكلام كذبا إلا إذا قصد منه الـخداع أو إلـحاق الأذى، أو التضليل، لإشاعة اعتقاد يعرف الكاذب أنه خاطئ، وأضاف «الكذب يتّخذ طابعا إنجازيا؛ لأنه يتضمن، في الوقت نفسه، وعدا بقول الـحقيقة، وخيانة لذلك الوعد، ويرمي إلى خلق الـحدث والدفع إلى الاعتقاد، في حين أنه لا يوجد أي شيء قابل للـمعاينة، أو على الأقل بإمكان الـمعاينة احتواؤه بصفة شاملة»، وانتهى إلى القول «الكذب فنّ لا يمكن له الاستمرار إلا من خلال ممارسة فنانين، خاصة منهم أولئك الذين يتعاطون الأدب، والذي يعتبر أحد فنون الـخطاب، إلا أنه هو الآخر يجد نفسه مهددا من جرّاء انحطاط مستوى الكذب». جاك دريدا، تاريخ الكذب، ترجمة رشيد بازي، الـمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2016، انظر الصفحات: 25، 31، 39، ويمكن تبرئة التخيّلات السردية من تهمة الكذب؛ لأنها لا تندرج في إطار مفهوم الكذب طبقا للتصنيفات التي وضعها «روسو» للكذب «أن تكذب لصالـح نفسك فهذا مستحيل، وأن تكذب لصالـح الغير فهذا

تدليس، وأن تكذب قصد إلحاق الأذى بالغير فهذا افتراء، وهذا هو أسوأ أصناف الكذب، وأن تكذب من دون قصد جلب مصلحة أو إلحاق الأذى بك أو بغيرك فأنت لا تعتبر كاذبا، وما تقول ليس بكذب، بل مجرّد تخيّل». انظر هامش ص 19-18من تاريخ الكذب، وقد خصّص روسو «النزهة الرابعة» من كتابه «هواجس المتنزّه المنفرد بنفسه» لذلك الموضوع. انظر: جان جاك روسو، هواجس المتنزّه المنفرد بنفسه، ترجمة بولس غانم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2015، ص65–87. ويحسن القول بأن «دريدا» أباح الكذب البرئ، بقوله «يمكننا أن نتخيّل ألف حكاية حول الكذب مختلقة، وألف خطاب مثقل بإمكانات الإبداع، تتمحور كلّها حول المظاهر الخدّاعة والخرافة والأسطورة، وإمكانية خلق أشكال جديدة للتعبير عن الكذب من دون أن تكون حكايات كاذبة؛ أي ما يمكن تسميته حكايات منافية للحقيقة، ولكنها تبقى بريئة، ولا تحمل أيّ أذى، وتجسّد مجرّد ظواهر خدّاعة كاملة للحنث وشهادة الزور. ألا يجوز لنا رواية حكايات بخصوص الكذب لا تحمل أيّ ضرر رغم ابتعادها عن الحقيقية؟ حكايات خرافية حول الكذب، والتي بالإضافة إلى عدم إلحاقها أي أذى بالآخرين، فهي قد تثير الإعجاب عند بعضهم، بل وقد تحمل لهم منفعة». تاريخ الكذب، ص23.

(157) الأدب والإنسان الغربي، ص297.

(158) يوميات كاتب، ص589–590.

(159) م. ن. ص592.

(160) م. ن. ص604.

(161) الدون كيخوته، ج1، ص271.

(162) خوان غويتيسولو، على وتيرة النوارس، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990، ص29.

(163) حياة دون كيخوته وسانتشو حسب ميغيل دي ثربانتس سابيدرا، ص51.

(164) لقاء، ص 49-48.

(165) الدون كيخوته، ج1، ص33، 34.

(166) م. ن، ج1، ص35.

(167) م. ن، ج1، ص40.

(168) غرغانتوا، ص175.

(169) انظر الفصول 39، 40، 41، من القسم الأول من الدون كيخوته ، وحول موضوع استثمار ثربانتس لتجربة الأسر في قصة «الأسير» التي اندرجت في رواية الدون كيخوته ، اقام الباحث الجزائري محمد عبد الكريم أوزغلة كتابه «شهادات الأسر ومشاهد الكتابة» فبحث فيه موضوع أسر ثربانتس ، وترجم الطلب الذي تقدم به لمجلس الملك فيليب الثاني حول أسره ، وصلة ذلك بقصة الأسير . انظر : أوزغلة ، شهادات الأسر ومشاهد الكتابة : ميغيل دي سرفانتس في الجزائر 1575–1580 ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، 2012 .

(170) الكذبة الرومنسية والحقيقة الروائية، ص21–22.

(171) دون كيخوته، ج1، ص 160.

(172) م. ن، ج2، ص124.

(173) م. ن، ج2، ص133–134.

(174) للتفصيل في هذا الموضوع، انظر الفصل الثاني من كتاب «عين الشمس» ص139–199.

(175) م. ن، ج2، ص145.

(176) م. ن، ج2، ص146.

(177) م. ن، ج2، ص 639.

(178) م. ن. ج2، ص 634، 486، 640، 641.

(179) تاريخ الآداب الأوربية، ج2، ص192.

(180) الدون كيخوته، ج2، ص 439.

(181) م. ن، ج2، ص 547-548، ص615، ص623–624.

(182) م. ن، ج2، ص550.

(183) م. ن، ج2، ص639.

(184) م. ن، ج2، ص 193، 194، 197.

(185) م. ن، ج2، ص 201.

(186) م. ن، ج2، ص 205.

(187) م. ن، ج2، ص 259.

(188) م. ن، ج2، ص 260.

(189) م. ن، ج2، ص269.

(190) م. ن، ج2، ص 271.

(191) م. ن، ج2، ص444.

(192) م. ن، ج2، ص575.

(193) م. ن، ج2، ص634.

(194) الكذبة الرومنسية والـحقيقة الروائية، ص347–348.

(195) الدون كيخوته، ج2، ص 346.

(196) محاكاة الواقع كما يتصوّره أدب الغرب، ص373.

(197) الدون كيخوته، ج2، ص399، 445.

(198) حياة دون كيخوته وسانتشو حسب ميغيل دي ثربانتس سابيدرا، ص13.

(199) الأحلام بين العلـم والعقيدة، ص77.

(200) إيزايا برلين، جذور الرومانتيكية، ترجمة سعود السويدا، دار جداول، بيروت، 2012، ص 28.

(201) رونيه ديكارت، قواعد لتوجيه الفكر، ترجمة سفيان سعدالله، دار سراس للنشر، تونس، 2001، ص30.

(202) رينيه ديكارت، حديث الطريقة، ترجمة عمر الشارني، الـمنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008، ص55–56.

(203) اقترحت في كتابي «أعراف الكتابة السردية» (بيروت، 2019، ص 127–133) فرضية احتمالية حول اطّلاع ديكارت على روايتي رابليه وثربانتس في ضوء تحذيره من محاكاة أبطال الأعمال السردية، الذي ورد في كتابه «مقالة في الـمنهج». وأشرت إلى أنه انصرف إلى قراءة الروايات حينما كان يعدّ العدّة لتأليف ذلك الكتاب الـمنهجي، غير أنني لـم أعثر على دليل يثبت فرضيتي لكي أدرجه في الكتاب ما خلا الـحدس الذي يرجّحه ذلك التحذير. وفي محاضرتي عن «الايهام بصدق الـمحالات السردية» التي ألقيتها في مؤتمر «التأويليات وعلوم النص» في كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة عبد الـمالك

السعدي في تطوان بالمغرب في ربيع عام 2019 أعلنت صراحة عن حاجتي للبرهان، ودعوت الباحثين إلى مدّ يد العون لي في إثبات ذلك بالتنقيب في وثائق ديكارت، فكان أن ندب الدكتور يوسف العماري، الأستاذ في قسم الفلسفة في كلية الآداب، نفسه للبحث في الموضوع الذي استغرق بضعة أشهر إلى أن أخبرني بأنه لم يعثر على دليل يمكن البناء عليه فيما يخص اطلاع ديكارت على رواية «غرغانتوا بانتاغروييل»، وإلى ذلك لم يعثر على إشارة صريحة تدلّ على اطلاعه على «الدون كيخوته» لكنه عثر على ما يؤكّد اطلاعه على الأعمال السردية التي دارت حول الفارس «أماديس الغالي» وهو المثل الأعلى للدون كيخوته في أعماله الفروسية. جاء الإثبات في رسالة بعثها «كريستيان هويغنز» إلى ديكارت في خريف عام 1637 خلال إقامته في هولندا، قال فيها «يبدو أنني لا أقترح عليك أمرا أصعب من إحدى صفحات أماديس الغالي التي قيل لي إنك ترغب في أن تلقي عليها نظرة، مثلما يفعل النحاتون، فيما أظن، لإراحة أبصارهم». وكان ديكارت قد كتب إلى صديقه «جان لوي غي دبلزاك» في ربيع عام 1631 رسالة قال فيها إنه غاص في قراءة القصص «أنام هنا عشر ساعات كلّ الليالي لا يوقظني أي همّ، وبعد أن يسبح النوم بفكري سبحا طويلا في خلجان وحدائق وقصور مسحورة، حيث أستمتع بكلّ الملذّات المتخيّلة في القصص، أمزج خفيةً رؤاي في النهار برؤى الليل؛ وحين أنتبه من النوم، فلا لشيء إلا ليكون انشراحي انشراحا تامّا تشارك فيه حواسي، لأنني لستُ متشدّدا إلى الدرجة التي أمنع عنها كل ما قد يستجيزه لها الفيلسوف من دون أن يتعدّى حدود ضميره». فأزجي الشكر للأستاذ العماري على فضله في سدّ هذه الثغرة في بحثي حيث تولّى ترجمة مقاطع من مراسلات ديكارت من أصلها الفرنسي:

Descartes, Correspondance. 1, Avril 1622-février 1638; publ. Par Charles Adam et Paul Tannery, Paris : Librairie Philosophique Vrin, 1987, p. 199.

(204) كارلوس فوينتس، ظهور الرواية: دون كيشوت والانقلاب السري، ترجمة سعيد بوخليط، موقع حكمة.

(205) ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع صفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1989، ص61-63.

(206) م. ن، ص183.

(207) م. ن، ص60.

(208) شعرية دوستويفسكي، ص 137، 138.

(209) محاكاة الواقع كما يتصوّره أدب الغرب ص377.

(210) م. ن، ص379، 389.

(211) موسوعة السرد العربي، ج5، ص270.

(212) إيريك هوبزبوم، عصر مثير: رحلة عمر في القرن العشرين، ترجمة معين الإمام، دار الـمدى، بغداد، 2007، ص 26.

(213) الـجندي الطيب شفيك وما جرى له في الـحرب العالـمية، الكتاب الأول، ص19.

(214) م. ن. الكتاب الأول، ص328.

(215) العالـم إرادة وتمثلا، ج1، ص144.

(216) فريدريك نتشه، إرادة القوة، ترجمة محمد الناجي، دار أفريقيا للنشر، الدار البيضاء، 2011، ص327.

(217) فيما يخص ظاهرة يقظة الكتّاب الكحوليين، لفتني الأمر الآتي: ما أن قرأت رواية «بروموسبور» للروائي التونسي «حسن بن عثمان» في السنوات الأخيرة من القرن العشرين، حتى أدركت أنه كاتب كحولي مميّز، وكشفت لي رواياته الأخرى التي اطلعت عليها بعد ذلك أنه حاذق في وصف الهذيان والهلوسة، وبارع في التعبير عن النشوة والثمالة، وفي استبطان حالات السكر وحتى الغيبوبة. ومع ذلك لـم أجد نظيرا عربيا تولّى أرشفة حال اليقظة والصحو بأسلوب سردي كما وجدتها عنده، وفي كل ذلك لا يحذو حسن بن عثمان حذو السابقين عليه فيما يتخيّل ويكتب، بل يبتكر صيغا وعبارات وعوالـم لـم تخطر ببال أحد من قبله، وهو ماهر في اصطناع عوالـم قوامها الازدراء، والسخرية، والتعريض، والتهكّم، وأقترحُ أن ينظر إليه، كما نظر الفرنسيون لرابليه، والإسبان لثربانتس، والتشيك لهاشيك، ففيه من براعة الكتابة الساخرة ما فيهم، ما خلا قصر النَفَس الـملازم لرواياته كلّها.

(218) الـجندي الطيب شفيك، الكتاب الأول، ص18.

(219) عصر مثير: رحلة عمر في القرن العشرين، ص26.

(220) روبرت موزيل، رجل بلا صفات، ترجمة محمد جديد، دار الـمدى، بغداد، 2014، ص 22.

(221) مكي محمد سرحان، غازي القصيبي، الـمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998، ص13.

(222) غازي عبد الرحمن القصيبي، أبو شلاّخ البرمائي، الـمؤسسة العربية للدراسات، بيروت، انظر: ص7، 10، 15، 43، 73، 95، 119، 145، 181، 203.

(223) غازي عبد الرحمن القصيبي، دنسكو، دار الساقي، لندن، 2002، ص143–146.

(224) م. ن. ص83–84.

. 225غازي عبد الرحمن القصيبي، 7، دار الساقي، لندن ص11، و239. ثم انظر: ص15، 61، 103، 155، 197، 239، 285، 325.

(226) غازي عبد الرحمن القصيبي، شقة الـحرية، دار رياض الريس، لندن، ص 15،7، 43، 63، 85، 109، 129، 153، 171، 191، 211، 239، 263، 287، 313، 327، 345، 365، 393، 415، 433، 443.

(227) أبو القاسم الـحسن بن محمد بن حبيب، عقلاء الـمجانين، تحقيق عمر الأسعد، بيروت، دار النفائس، 1987، ص30.

(228) م. ن. ص 29.

(229) غازي عبد الرحمن القصيبي، العصفورية، دار الساقي، لندن، 1996، ص353.

(230) إميل حبيبي، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس الـمتشائل، دار ابن خلدون، بيروت، 1989، ص 206– 208.

(231) أبو شلاّخ البرمائي، ص20.

(232) م. ن. ص20.

(233) م. ن. ص21.

(234) أبو بكر عبد الله ابن أبي الدنيا، كتاب الصمت وآداب اللسان، تحقيق أبو إسحاق الـحويني الأثري، دار الكتاب العربي، بيروت، 1990، ص169.

(235) دنسكو، ص11.

المصادر والمراجع

إبراهيم، عبد الله

- أعراف الكتابة السردية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 2019.
- عين الشمس: الابصار والعمى من هوميروس إلى بورخيس، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 2018.
- المركزية الغربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997.
- المطابقة والاختلاف، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط، 2018.
- موسوعة السرد العربي، مؤسسة محمد بن راشد الثقافية، دبي، 2016.

أبوليوس، لوكيوس

- الحمار الذهبي، ترجمة أبو العيد دودو، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2004.
- الحمار الذهبي، ترجمة عمّار الجلاصي، الجزائر، 2000.

ابن أبي الدنيا، أبو بكر عبد الله

- كتاب الصمت وآداب اللسان، تحقيق أبو إسحاق الأثري، الكتاب العربي، بيروت، 1990.

ألبيرس، ر.م

- تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، 1982.

آرمسترونغ، كارين

- الحرب المقدّسة، ترجمة سامي الكعكي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 2005.

أرندت، حنّة

- في العنف، ترجمة إبراهيم العريس، دار الساقي، بيروت، 1992.

إسكندر، مكرم شاكر
- أدباء منتحرون، دار الراتب الـجامعية، بيروت، 1992.
أفلاطون
- جمهورية أفلاطون، دراسة وترجمة فؤاد زكريا، دار الوفاء، الإسكندرية، 2004.
أندرسن، بندكت
- الـجماعات الـمتخيّلة، ترجمة ثائر ديب، قدمس للنشر، بيروت، 2009.
إنفليري، ماريو
- الكتب الـممنوعة، ترجمة وفاء البيه، كلـمة، أبو ظبي، 2011.
أورباخ، إيريش
- محاكاة الواقع كما يتصوّره أدب الغرب، ترجمة محمد جديد، وروفائيل خوري، وزارة الثقافة، دمشق، 1998.
أوستر، بول
- اختراع العزلة، ترجمة أحمد العلي، دار أثر، الدمّام، 2016.
أوغسطينس، القدّيس
- مدينة الله، نقله إلى العربية يوحنّا الـحلو، دار الـمشرق، بيروت، 2007.
إيجلتون، تيري
- الإرهاب الـمقدّس، ترجمة أسامة إسبر، بدايات للطباعة والنشر، دمشق، 2007.
- حارس البوابة، ترجمة أسامة منزلـجي، دار الـمدى، بغداد، 2015.
أيزنيك، هانز
- تدهور إمبراطورية فرويد وسقوطها، ترجمة عادل نجيب بشرى، الـمركز القومي للترجمة، القاهرة، 2013.
إيكو، أمبرتو
- أن نقول الشيء نفسه تقريبا، ترجمة أحمد الصمعي، بيروت، الـمنظمة العربية للترجمة، 2012.

باختين، ميخائيل

- أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية، ترجمة شكير نصر الدين، دار الجمل، بيروت، 2015.
- شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، توبقال، الدار البيضاء، 1986.
- الفرويدية، ترجمة شكير نصر الدين، رؤية للنشر، القاهرة، 2015.
- الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، 1988.
- النظرية الجمالية، ترجمة عقبة زيدان، دار نينوى، دمشق، 2017.
- الملحمة والرواية، ترجمة جمال شحيّد، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1982.

باشلار، غاستون

- شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة جورج سعد، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1991.
- لهب شمعة، ترجمة مي عبد الكريم محمود، دار أزمنة، عمان، 2005.
- الماء والأحلام، ترجمة علي نجيب، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2007.

باطاي، جورج

- الأيروسية، ترجمة محمد عادل مطيمط، دار التنوير، بيروت، 2017.

بافيزي، تشيزاري

- حوارات مع ليوكو، ترجمة موسى الخميسي، كلمة، أبو ظبي، 2012.
- مهنة العيش: يوميات 1935–1950، ترجمة عباس المفرجي، دار المدى، بغداد، 2016.

بالمن، كوني

- أنتَ قُلتَ، ترجمة لمياء المقدم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،2017.

باور، آرثر

- الغصن الذهبي: حوار مع جيمس جويس، ترجمة حسونة المصباحي، دار أزمنة، عمّان، 2015.

بتاي، جورج

-الأدب والشّر، ترجمة حسن عجة، دار سطور، بغداد، 2019.

بدران، محمد أبو الفضل

- الخِضْر في التراث العالمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2012.

برغسون، هنري

- الضحك، ترجمة علي مقلّد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت.

برلين، إيزايا

- جذور الرومانتيكية، ترجمة سعود السويدا، دار جداول، بيروت، 2012.
- نسيج الإنسانية الفاسد، ترجمة سميّة فلّو عبود، دار الساقي، بيروت، 2016.

بريستلي، ج. ب

- الأدب والإنسان الغربي، ترجمة شكري محمد عياد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000.

بلاث، سيلفيا

- الناقوس الزجاجي، ترجمة توفيق سخان، كلمة، أبو ظبي، 2011.
- اليوميات: 1950-1962، ترجمة عباس المفرجي، دار المدى، بغداد، 2017.

بلانشو، موريس

- كتابة الفاجعة، ترجمة عز الدين الشنتوف، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2018.

بلوم، هارولد
- كيف نقرأ ولـماذا، ترجمة نسيم مجلّي، الـمركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010.
بورخيس، خورخي لويس
- كتاب الرمل، ترجمة سعيد الغانمي، دار أزمنة للنشر، عمّان، 1999.
بورخيس، خورخي لويس. وساباتو، أرنستو
- محاورات بوينس آيرس، ترجمة أحمد الويزي، دار شهريار، البصرة، 2019.
بوشكين، ألكسندر، وآخرون
- جوانب أخرى من حياتهم، ترجمة أشرف الصباغ، الـمجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000.
بولارد، آرثر
- الهجاء، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، الـمؤسسة العربية للدراسات، بيروت.
بير، جلين
- الرومانس، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، الـمؤسسة العربية للدراسات، بيروت.
بيرون، ويليم
- سرفانتس: دراسة تاريخية، ترجمة عيسى عصفور، وزارة الثقافة، دمشق، 2002.
بينيت، أندرو
- الـمؤلّف، ترجمة سُرى خريس، كلـمة، أبو ظبي، 2011.
ترويا، هنري
- دوستويفسكي: حياته وأعماله، ترجمة علي باشا، منشورات دار علاء الدين، دمشق، 2010.

التوحيدي، أبو حيان
- الإمتاع والـمؤانسة، تصحيح أحمد أمين وأحمد الزين، لـجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة.

تولستوي، ليو
- اعتراف، عناية وتصحيح يوسف توما البستاني، مطبعة العرب، القاهرة، 1930.

تولستايا، صوفيا
-يوميات الكونتيسة صوفيا تولستايا، ترجمة عبد الله حبه، دار الـمدى، بغداد، 2018.

ثابت، ياسر
- شهقة اليائسين: الانتحار في العالـم العربي، دار التنوير، بيروت، 2012.

ثربانتس، ميجيل
- دون كيخوته، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دمشق، دار الـمدى، 1998
- قصص مثالية، ترجمة علي عبد الرؤوف البمبي، الـمجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005.

جابر، حجّي
- رغوة سوداء، دار التنوير، بيروت، 2018.

جابر، ربيع
- بيروت مدينة العالـم، الـمركز الثقافي العربي-دار الآداب، بيروت، 2003.

جاكوبي، راسل
- نهاية اليوتوبيا، ترجمة فاروق عبد القادر، عالـم الـمعرفة، الكويت، 2001.

جنسن، ويلهلـم
- غراديفا: فانتازيا بومبيّة، ترجمة كنعان الشحف، دار نينوى، دمشق، 2017.

الـجهيم، صياح، مترجم
تاريخ الآداب الأوربية، وزارة الثقافة، دمشق، 2013.
جيبسون، أندريه
– ملاحظات عن القصة والفكاهة، ترجمة نصر حامد أبو زيد، مجلة فصول، القاهرة، ع 2لسنة 1982.
جيجيك، سلافوي
– العنف، ترجمة فاضل جكتر، الـمركز العربي للأبحاث، الدوحة، 2017.
جيد، أندريه
– اللاأخلاقي، ترجمة محمود قاسم، الدار الـمصرية اللبنانية، القاهرة، 2004.
– دوستويفسكي، ترجمة إلياس حنّا إلياس، منشورات عويدات، بيروت، 1988.
جيرار، رينيه
– العنف والـمقدّس، ترجمة سميرة ريشا، الـمنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2009.
– الكذبة الرومنسية والحقيقة الروائية، ترجمة رضوان ظاظا، الـمنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008.
جيلسون، إيتين
– اللسانيات والفلسفة، ترجمة قاسم الـمقداد، دار نينوى، دمشق، 2017.
جيورجيو، قسطنطين
– الساعة الخامسة والعشرون، ترجمة فائز كم نقش، مسكيلياني للنشر، تونس، 2015.
الـحارثي، جوخة
– سيّدات القمر، دار الآداب، بيروت، 2010.

ابن حبيب، أبو القاسم الـحسن بن محمد
- عقلاء الـمجانين، تحقيق عمر الأسعد، دار النفائس، بيروت، 1987.
حبيبي، إميل
- الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس الـمتشائل، دار ابن خلدون، بيروت، 1989.
حمّيش، بنسالـم
- العلاّمة، مطبعة الـمعارف، الرباط ، 2006.
- هذا الأندلسيّ، دار الآداب، بيروت، 2007.
الـحيدري، إبراهيم
- سوسيولوجيا العنف والإرهاب، دار الساقي، بيروت، 2015.
داكر، جون
- أصول العنف، ترجمة علي مزهر، جامعة الكوفة، العراق، 2018.
دريدا، جاك
- تاريخ الكذب، ترجمة رشيد بازي، الـمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2016.
دوركايم، إميل
- الانتحار، ترجمة حسن عودة، وزارة الثقافة، دمشق، 2011.
دو ساد، الـمركيز
- جوستين، ترجمة محمد عيد إبراهيم، إشراقات للنشر، طرابلس، 2006.
دوستويفسكي، فيدور
- الأخوة كارامازوف، ترجمة سامي الدروبي، الـمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2010.
- رسائل دوستويفسكي، ترجمة خيري الضامن، دار سؤال للنشر، بيروت، 2017.
- الشياطين، ترجمة سامي الدروبي، التنوير، بيروت، 2014.

– قصص مختارة، ترجمة غائب طعمة فرمان، دار الـمدى، بغداد، 2016.
– يوميات كاتب، ترجمة عدنان جاموس، دار أطلس للنشر، دمشق، 2017.

دوما، ألكسندر

– جورج الـموريسّي، ترجمة محمد آيت حنّا، كلـمة، أبو ظبي، 2014.

دوموشيل، بول

– التضحية غير الـمجدية، ترجمة هالة صلاح الدين، الـمنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2016.

دي أونامونو، ميغيل

– حياة دون كيخوته وسانتشو حسب ميغيل دي ثربانتس سابيدرا، ترجمة صالـح علـماني، دار رفوف للنشر، دمشق، 2011.

ديب، محمد

– الثلاثية: النول، الـحريق، الدار الكبيرة، ترجمة سامي الدروبي، دار الوحدة، بيروت، 1985.

ديكارت، رينيه

– حديث الطريقة، ترجمة عمر الشارني، الـمنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008.
– قواعد لتوجيه الفكر، ترجمة سفيان سعدالله، دار سراس للنشر، تونس، 2001.

ديلبيانو، باتريسيا

– العبودية في العصر الـحديث، ترجمة أماني فوزي حبشي، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، أبو ظبي، 2012.

ديليبس، ميجيل

– الهرطوق، ترجمة عبد السلام باشا، دار التنوير، بيروت، 2015.

ديفو، دانييل

– روبنسون كروزو، ترجمة أسامة إسبر، دمشق، وزارة الثقافة، 2007.

دي مونتالبو، جارثي رودريجريث
- أماديس دي جاولا، ترجمة السيد عبد الظاهر غانم، وصبري التهامي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2007.

ديورانت، ول
- قصة الحضارة، ترجمة محمد بدران وآخرون.

رابليه، فرانسوا
- بانتاغروئيل، ترجمة أنطوان حمصي، وزارة الثقافة، دمشق، 2006.
- غرغانتوا، ترجمة أنطوان حمصي، وزارة الثقافة، دمشق، 2006.

رادفر، أبو القاسم
- السخرية؛ لغتها، أشكالها، ودوافعها، موقع ديوان العرب.

رحيم، فلاح
- القنافذ في يوم ساخن، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2012.

روديسنكو، إليزابيث
سيغموند فرويد في زمانه وفي زماننا، ترجمة سلمان حرفوش، دار التنوير، 2018، بيروت.

روزان، بول
- الأسس الثقافية للتحليل النفسي السياسي، ترجمة سارة اللحيدان، ويوسف الصمعان، دار جداول، بيروت، 2017.

روسو، جان جاك
- هواجس المتنزّه المنفرد بنفسه، ترجمة بولس غانم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2015.

رولي، هازل
- سيمون دو بوفوار وجان بول سارتر: وجها لوجه، ترجمة محمد حنانا، دار المدى، بغداد، 2017.

ريكور، بول

- الزمان والسرد: الزمن المروي، ترجمة سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2006.
- الزمان والسرد: التصوير في السرد القصصي، ترجمة فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2006.
- في التفسير: محاولة في فرويد، ترجمة وجيه أسعد، أطلس للنشر، دمشق، 2003.

زيما، بيير

- النقد الاجتماعي: نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر، القاهرة،1991.

سابق، أحمد صلاح

- النُمروذ، كيان للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013.

ستوري، جون، محرر

- الكرنفال في الثقافة الشعبية، ترجمة خالدة حامد، منشورات المتوسط، ميلانو، 2017.

سرحان، مكي محمد

- غازي القصيبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998.

سعداوي، أحمد

- فرانكشتاين في بغداد، دار الجمل، بيروت، 2013.

السميساطي، لوقيانوس

- مسامرات الأموات، ترجمة إلياس غالي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2015.

شافعي، أحمد، مترجم

- بيت حافل بالمجانين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2015.

شايغان، داريوش
-هوية بأربعين وجها، ترجمة حيدر نجف، مركز فلسفة الدين، بغداد-دار التنوير، بيروت، 2016.
ابن شتوان، نجوى
- زرايب العبيد، دار الساقي، بيروت، 2016.
شفق، ألِف
- حليب أسود، ترجمة أحمد العلي، مسلكياني للنشر، تونس، 2016.
شوبنهاور، أرتور
- العالم إرادة وتمثلا، ترجمة سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2006.
شورون، جاك
- الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حسين، عالم المعرفة، الكويت، 1984.
شولوخوف، ميخائيل
- الدون الهادئ، ترجمة علي الشوك وآخرين، دار المدى، دمشق، 1998.
شياع، كامل
- اليوتوبيا معيارا نقديا، ترجمة سهيل نجم، دار المدى، بغداد، 2012.
الضبع، محمد، مترجم
- أخرج في موعد مع فتاة تحبّ الكتابة، دار كلمات للنشر، الكويت، 2015.
طابوكي، أنطونيو
- أحلام أحلام، ترجمة رشيد وحتي، منشورات الجمل، بيروت، 2007.
طاهر، بهاء
- واحة الغروب، دار الشروق، القاهرة، 2009.

عبد الحميد، شاكر
- الفكاهة والضحك، عالم المعرفة، الكويت، 2003.
عبد القادر، فرج، وآخرون
- معجم علم النفس والتحليل النفسي، دار النهضة العربية، بيروت.
بنعبد العالي، عبد السلام
- السخرية ومسألة الحقيقة، مجلة الدوحة، الدوحة، العدد 70لسنة 2013.
عبود، حنّا
- من تاريخ الرواية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.
العمراني، عبد الودود، مترجم
- محاضرات الحائزين على جائزة نوبل للآداب، وزارة الثقافة، الدوحة، 2012.
غالا، أنطونيو
- المخطوط القرمزي، ترجمة رفعت عطفة، دمشق، دار ورد، 1998.
غانم، جون
- الاستشراق والقرون الوسطى، ترجمة عبلة عودة، كلمة، أبو ظبي، 2012.
غروس، لويس
- ما لا يُدْرَك: النساء في حياة كافكا وبيسوا وبافيزي، ترجمة زينب بنياية، كلمة، أبو ظبي، 2016.
غوسدورف، جورج
- أصول التأويلية، ترجمة فتحي إنقزّو، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، الرباط، 2018.
غويتيسولو، خوان
- على وتيرة النوارس، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990.

فارح، نور الدين
- خرائط، ترجمة سهيل نجم، منشورات الجمل، بغداد، 2005.
فانون، فرانز
- معذّبو الأرض، المؤسّسة الوطنيّة للفنون، الجزائر، 2006.
فروم، إريك
-تشريح التدميرية البشرية، ترجمة محمود منقذ الهاشمي، وزارة الثقافة، دمشق، 2006.
فرويد، سيغموند
- تفسير الأحلام، ترجمة مصطفى صفوان، القاهرة، دار المعارف، 1994.
- الحب والحرب والحضارة والموت، ترجمة عبد المنعم الحفني، دار الرشاد، القاهرة، 1992.
- الحلم وتأويله، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1982.
- حياتي والتحليل النفسي، ترجمة مصطفى زيور، وعبد المنعم المليجي، دار المعارف، القاهرة، 1994.
- الغريزة والثقافة، ترجمة حسين الموزاني، منشورات الجمل، بيروت، 2017.
- قلق في الحضارة، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1996.
- محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي، ترجمة جورج طرابيشي، دار مدارك للنشر، دبي، 2014.
- محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي، ترجمة عزّت راجح، مكتبة مصر، القاهرة.
- الهذيان والأحلام في الفن، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1978.
فلليني، فيدريكو
- أنا فلليني: مذكرات، ترجمة عارف حديقة، دار المدى، بغداد، 2012.

فلوبير، غوستاف

– مدام بوفاري، ترجمة محمد مندور، بيروت، دار الآداب، 1966.

فوكو، ميشيل

– تاريخ الـجنون في العصر الكلاسيكي، ترجمة سعيد بنكراد، الـمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006.

– الكلـمات والأشياء، ترجمة مطاع صفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1989.

فوكنر، وليم

– بينما أرقد محتضرة، ترجمة توفيق الأسدي، دار الـخيال، بيروت، 2010.

– سارتورس، ترجمة ميخائيل رومان، الـمجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005.

– الصخب والعنف، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار الـمدى، بغداد، 2014.

فولتير، فرانسوا

– رسائل فلسفية، ترجمة عادل زعيتر، دار التنوير، بيروت، 2014.

– القاموس الفلسفي، ترجمة يوسف نبيل، مؤسسة هنداوي، الـمملكة الـمتحدة.

فوينتس، كارلوس

– ظهور الرواية: دون كيشوت والانقلاب السرّي، ترجمة سعيد بوخليط، موقع حكمة.

– الـمرآة الدفينة، ترجمة علي إبراهيم منوفي، الـمركز القومي للترجمة، القاهرة، 2012.

فينتي، لورانس

– فضائح الترجمة، ترجمة عبد الـمقصود عبد الكريم، الـمركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010.

القصيبي، غازي
- أبو شلاّخ البرمائي، الـمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- دنسكو، دار الساقي، لندن.
- شقة الـحرية، دار رياض الريس، لندن.
- العصفورية، دار الساقي، لندن، 1996.
- 7 ، دار الساقي، لندن.

كار، ماثيو
- الدِين والدم: إبادة شعب الأندلس، ترجمة مصطفى قاسم، كلـمة، أبو ظبي، 2013.

كالفينو، إيتالو
- ناسك فن باريس: سيـرة ذاتية، ترجمة دلال نصر الله، دار أثر، الدمّام، 2017.

كامو، ألبير
- أسطورة سيزيف، ترجمة انيس زكي حسن، دار مكتبة الـحياة، بيروت، 1983.

كاواباتا، ياسوناري
- الـجميلات النائمات، ترجمة ماري طوق، دار الآداب، بيروت، 2006.

كاواباتا، ياسوناري، وميشيما، يوكيو
-الـمراسلات، ترجمة معن عاقل، دار أثر، الدمّام، 2017.

كريستوف، أغوتا
- الأمية: سيرة، ترجمة محمد آيت حنّا، دار الـجمل، بيروت، 2015.

كلبو، محمد آدم
- تجارة الرقيق وأثرها على العقل الأفريقي، جامعة أفريقيا العلـمية، ليبيا، 2006.

كوت، دافيد
- فرانز فانون، ترجمة عدنان كيالي، الـمؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1971.

كونديرا، ميلان
- فنّ الرواية، ترجمة خالد بلقاسم، الـمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2017.
- كتاب الضحك والنسيان، ترجمة محمد التهامي العماري، الـمركز الثقافي العربي، بيروت، 2015.
- لقاء، ترجمة إنعام إبراهيم شرف، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012.
- لقاء، ترجمة محمد بنعبود، الـمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2011.
- الوصايا الـمغدورة، ترجمة معن عاقل، الـمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2015.

كونيسا، بيار
- صنع العدو، ترجمة نبيل عجان، الـمركز العربي للأبحاث، الدوحة، 2015.

كيبلنج، رديارد
- كيم، ترجمة محمد عناني، الـمركز القومي للترجمة، القاهرة، 2011
لالاند، أندريه.
- موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت–باريس، 2001.

لوكاش، جورج
- نظرية الرواية، ترجمة الـحسين سحبان، منشورات التل، الرباط، 1988.

ليسكانو، كارلوس
- الكاتب والآخر، ترجمة نهى أبو عرقوب، كلـمة، أبو ظبي، 2012.
ماتز، جيسي
- تطوّر الرواية الـحديثة، ترجـمة لطفيـة الدليـمي، دار الـمدى، بغداد، 2018.
مار، ميشائيل
- الـحجرة الزرقاء الدامية، ترجمة خليل الشيخ، كلـمة، أبو ظبي، 2014.
ماركيز، غابرييل غارسيا
-أحلام للاستئجار، ترجمة، علي زين، جريدة الـحياة، 25 يوليو 2019.
مافيزولي، مشيل
- في الـحلّ والترحال، ترجمة عبد الله زارو، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2010.
مانغويل، ألبرتو
- الـمكتبة في الليل، ترجمة عباس الـمفرجي، دار الـمدى، بغداد، 2012.
محفوظ، نجيب
- أولاد حارتنا، بيروت، دار الآداب، 1997.
- ملـحمة الـحرافيش، القاهرة، مكتبة مصر.
مراد، أحمد
- الفيل الأزرق، دار الشروق، القاهرة، 2013.
معلوف، أمين
- حدائق النور، ترجمة عفيف دمشقية، دار الفارابي، بيروت، 1993.
معيكل، أسماء
- تلّ الورد، الـمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2019.
الـمهايني، نبيل
- شيزاري بافيسي: حياته أعماله، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2014.

مور، توماس
- يوتوبيا، ترجمة أنجيل بطرس سمعان، الهيئة الـمصريَّة للكتاب، القاهرة، 1987.

موزيل، روبرت
- رجل بلا صفات، ترجمة محمد جديد، دار الـمدى، بغداد، 2014.

ميرينو، خوسيه ماريا
- رؤى لوكريثيا، ترجمة صالـح علـماني، دار بلومبزبري، الدوحة 2013.

ميشيما، يوكيو
- اعترافات قناع، ترجمة كامل يوسف حسين، الـمؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 2004.
- حب محرّم، شركة الـمطبوعات للتوزيع، بيروت، 2008.
- نوافير في الـمطر، ترجمة كامل حسين وآخرون، إعداد مكتبة الأمين.

ميوك، د. سي
- الـمفارقة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، الـمؤسسة العربية للدراسات، بيروت.

نتشه، فريدريك
- إرادة القوة، ترجمة محمد الناجي، دار أفريقيا للنشر، الدار البيضاء، 2011.

نفيسي، آذر
- جمهورية الـخيال، ترجمة علي عبد الأمير صالـح، منشورات الـجمل، بيروت، 2016.

النماصي، راضي، مترجم
- داخل الـمكتبة..خارج العالـم، دار أثير، الدمام، 2016.

نورتون، جلين، محرّر
- موسوعة كمبردج في النقد الأدبي، الـمركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015.

نيتز، روبرت
- تاريخ الرقابة على المطبوعات، ترجمة فؤاد شاهين، دار الكتاب الجديد، بيروت، 2008.

هاشيك، ياروسلاف
- الجندي الطيّب شفيك وما جرى له في الحرب العالمية، ترجمة توفيق الأسدري، دار الخيال، بيروت، 2008.

هلسا، غالب
- أدباء علّموني..أدباء عرفتهم، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1996.

هندي، ديفد
- الضجيج: تاريخ إنساني للصوت والإصغاء، ترجمة بندر الحربي، كلمة، أبو ظبي، 2016.

هوبزبوم، إيريك
- عصر مثير: رحلة عمر في القرن العشرين، ترجمة معين الإمام، دار المدى، بغداد، 2007.

هوجو، فيكتور
- رسائل وأحاديث من المنفى، ترجمة أحمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986.
- مقدمة كروموبل: بيان الرومانتيكية، ترجمة علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق، 1994.

هوركهايمر، ماكس، وأدرنو، ثيودور
-جدل التنوير، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2006.

هيوز، تيد
- رسائل عيد الميلاد، ترجمة محمد عيد إبراهيم، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 2003.

هيوز، فريدا
- رأس أمي في الفرن، ترجمة، عماد أبو صالح، جريدة الأخبار اللبنانية، 18-3-2017.
واقف زاده، شمسي
- الأدب الساخر، مجلة «دراسات الأدب المعاصر»، السنة 3 العدد 12
والدهون، آرثر. أولجا ويبر، آثر زيجر
- دليل القارئ إلى الثقافة الجادّة، ترجمة أحمد عمر شاهين، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2002.
الوردي، علي
- الأحلام بين العلم والعقيدة، دار كوفان، لندن، 1994.
ويتمر، باربرا
- الأنماط الثقافية للعنف، ترجمة ممدوح يوسف عمران، عالم المعرفة، الكويت، 2007.
ويلسون، كولن
- حلم غاية ما، ترجمة لطفية الدليمي، دار المدى، بغداد، 2015.
ويليامز، تنيسي
- مذكّرات، ترجمة أسامة منزلجي، دار المدى، بغداد، 2006.
يوسا، ماريو بارجاس
- الكاتب وواقعه، ترجمة بسمة عبد الرحمن، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005.

الـمحتويات